

Formidling av opplevd musikalsk spenning

*med utgangspunkt i fenomenologisk inspirert og
konvensjonell musikkteoretisk analyse av jazz rundt 1960*

Ida Malin Sanden

Masteroppgave i musikkvitenskap
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Høsten 2005

Innhold

KAP. 1: INNLEDNING	3
1.1 Om valg av tema	3
1.2 Tittel og problemstilling	4
1.3 Om gangen i oppgaven	5
KAP. 2: FENOMENOLOGISK INSPIRERT VERSUS KONVENSJONELL JAZZTEORETISK ANALYSE - OM DEN TOSIDIGE MÅTEN Å OPPLEVE PÅ	7
2.1 Jazzteoretisk analyse	7
2.2 Fenomenologisk inspirert analyse.....	8
2.3 "Intuitive" versus "vitenskapelige" beskrivelser av musikk.....	12
2.4 Oppsummering.....	16
KAP. 3: MUSIKALSK SPENNING.....	18
3.1 Begrepet musikalisk spenning	18
3.2 Spenning og intensitet i jazz	20
3.3 Groove.....	22
3.4 Begrepsavklaringer.....	27
3.5 Metaforiske beskrivelser av musikk.....	29
3.6 Oppsummering.....	35
KAP. 4: JAZZ RUNDT 1960.....	36
4.1 Jazzen i forandring ved inngangen til 1960-tallet	36
4.2 Cool jazz, modal jazz og hard bop	39
4.3 Beskrivelse av albumene i analysen	43
4.4 Williams og Carter som "lay-back/chunky" rytmelag	47
4.5 Oppsummering.....	48
KAP. 5: ANALYSEN	50
Footprints.....	51
Lost	57
Maiden Voyage	64
Iris	69
Mood.....	73
Oppsummering av analysen.....	77
KAP. 6: DISKUSJON OG AVSLUTNING	79
6.1 Tilbake til problemstillingen.....	79
6.2 Avsluttende kommentar.....	88
KILDER.....	90
Bibliografi	90
Diskografi.....	92
VEDLEGG: CD MED LYTTEEKSEMPLER	93

Kap. 1: Innledning

1.1 Om valg av tema

Denne oppgaven begynte med min interesse for jazz fra 1960-tallet. Da jeg først begynte å gjøre meg kjent med jazz var det nesten alltid denne delen av aktuelle artisters produksjon jeg festet meg spesielt ved og foretrakk å høre på, og som jeg ved første gjennomlytting kjente igjen som en stil jeg likte. Det er noe med soundet og stemningen i mye av denne musikken som gjør at det låter ”1960”, og som jeg vil si kjennetegnes av en særegen spenning og et driv som både kan virke tilbakelent og pågående - gjerne til samme tid. Nettopp dette har holdt interessen og nysgjerrigheten oppe for denne epoken, og i utgangspunktet hadde jeg lyst til å gjøre en stilanalyse av det man veldig vidt kan kalle ”jazz rundt 1960”. Jeg ville se på likhetstrekk mellom utvalgte låter som hadde fått passere min intuitive stemnings- og preferansescanner, og forsøke å definere, beskrive og forklare stilen. Jeg kom fram til at det var begreper som *spenning* og *driv* jeg ville ta tak i, og forsøke å ”oversette” dem til musikkteoretiske begreper ved å undersøke hvilke elementer i musikken som bidrar til den spesielle stemningsopplevelsen. Jeg hadde en oppfattelse av at det å oppleve spenning og driv representerte en slags intuitiv form for kunnskap, som ville finne sin logisk-analytiske forklaring og fasit i musikkteorien¹. Så ble jeg imidlertid oppmerksom på fenomenologiens måte å beskrive musikk på, som tar utgangspunkt i den *opplevde* musikken. Ut fra en fenomenologisk tilnærming forsøker man gjerne å se bort fra tradisjonsbundne begreper, og gi en umiddelbar beskrivelse av musikken slik den oppleves. Dette førte meg videre inn på en interesse for metaforiske beskrivelser av musikk, og en bevissthet om at intuitiv kunnskap (og beskrivelse) kan sies å opptre parallelt med logisk-analytisk kunnskap, i motsetning til å bli betraktet som en mer primitiv kunnskapsform - forut for den logisk-analytiske.

Jeg ble interessert i hvordan disse to tilnærmingene, den ”vitenskapelige” musikkteoretiske og den ”intuitive” fenomenologiske, representerer ulike måter å tenke musikk på, og hvordan de trekker fram og tydeliggjør ulike dimensjoner ved den samme musikken, som er riktige og relevante på hver sin måte²: I hvilken grad kan vi egentlig ”oversette” stemningsopplevelse til musikkteori? Lar den aktuelle stilen seg forklare ved hjelp av jazzteoretiske begreper, eller belyser konvensjonell analyse bare fragmenter? Kan fenomenologisk inspirerte beskrivelser

¹ Begrepene intuitiv mot logisk-analytisk kunnskap er hentet fra Keith Swanwick (1994), og forklares nærmere i neste kapittel.

² Jfr. Thomas Cliftons (1975) begreper ”scientific” og ”intuitive”, forklart i neste kapittel.

bedre formidle opplevelsen av spenning og driv? I oppgaven vil jeg argumentere for at metodene *overlapper* og ikke er absolutte motpoler mellom fakta og føleri. Men på den annen side representerer også intuitiv og teoretisk tilnærming et *skille* mellom faglært og ufaglært i musikkfaget, som påvirker evne og tilbøyelighet til å bruke den ene eller den andre beskrivelsesmåten.

Samtidig fikk jeg en dypere interesse for selve musikken, og for spenning som musikalsk fenomen og opplevelseskvalitet i jazz rundt 1960. Hva er musikalsk spenning, og hva bidrar til den særegne spenningen i 60-tallsjazz? Underveis i analysearbeidet har jeg både fått en mer nyansert oppfatning av spenning som begrep, og oppdaget særegne spenningsnyanser i hver av låtene utover stemningen og stiltrekkene de har til felles.

1.2 Tittel og problemstilling

Tittel: Formidling av opplevd musikalsk spenning – med utgangspunkt i fenomenologisk inspirert og konvensjonell musikkteoretisk analyse av jazz rundt 1960.

Oppgavens tema favner vidt, og kan oppfattes som tredelt mellom

1. *formidling av musikkopplevelse*: valg av metode/tilnærming, intuitive versus vitenskapelige beskrivelsesmåter og forholdet mellom faglært/ufaglært, knytter an til fagfeltene musikkteori, filosofi og pedagogikk.
2. *musikalsk spenning*: som begrep og opplevelseskvalitet, berører hovedsakelig feltene musikkteori og musikkognisjon.
3. *jazz rundt 1960*: hva er særegent ved spenningen i denne stilen slik den skapes og oppleves, til forskjell fra andre stilarter? Dette deltemaet trekker også inn musikkhistorie og -estetikk.

Målet er imidlertid å integrere disse områdene gjennom problemstillingen:

Problemstilling: I hvilken grad kan fenomenologisk og konvensjonell musikkteoretisk analyse og beskrivelse av jazz rundt 1960 sies å formidle opplevelsen av spenning i musikken?

Denne befatter seg både med *hva man fokuserer på ved musikken*, og *hvordan man ordlegger seg*. *Formidling* bruker jeg her om å kommunisere musikkopplevelse videre til andre.

1.3 Om gangen i oppgaven

I kapittel 2 ”Teori og metode” vil jeg klargjøre hva jeg legger i ”konvensjonell jazzteoretisk analyse” og ”fenomenologisk inspirert analyse”, og hvordan jeg har latt de to tilnærmingene gi retning til analysearbeidet. Jeg kommer inn på hvordan de tar tak i ulike aspekter ved musikk, og argumenterer for at en kombinasjon er hensiktsmessig. Thomas Cliftons skille mellom intuitiv og vitenskapelig beskrivelse av musikk og Keith Swanwicks skille mellom intuitiv og logisk analytisk kunnskap er sentrale stikkord her.

I Kapittel 3 vil jeg først definere hva jeg legger i ”musikalsk spenning”, både som generelt musikkbegrep og i forhold til jazz spesielt, bl.a. med fokus på groove og prosess i musikken, inspirert av Charles Keil (1994). I tillegg tar kapittelet for seg ulike måter å representere, i betydningen tenke og uttrykke, denne opplevelseskvaliteten på. Her kommer jeg inn på hvordan metaforer kan organisere i tillegg til å beskrive musikkopplevelse. Et viktig poeng er at metaforer gjerne ikke er tilfeldige bilder og assosiasjoner, men tvert imot kan beskrive de samme strukturelle elementene som konvensjonelle musikkbegreper, og i tillegg si noe om hvordan strukturen oppleves. Her støtter jeg meg til bl.a. Hallgjerd Aksnes (2002), Mark Johnson (1987) og Guck (1981) som viktige referanser.

Kapittel 4 er viet til et portrett av ”jazz rundt 1960” som nyskapende epoke, av låtene jeg analyserer i kapittel 5 og albumene de ble gitt ut på, og av musikerne som fremfører dem.

I kapittel 5 gir jeg en intuitiv og teoretisk beskrivelse av låtene, med utgangspunkt i den opplevde musikalske spenningen, etter en innledende kommentar om gjennomføring og organisering av analysen.

I den avsluttende diskusjonen i kapittel 6 går jeg tilbake til problemstillingen ved å oppsummere og videre problematisere viktige poenger jeg har kommet fram til underveis i oppgaven. Forholdet mellom fenomenologisk og strukturelt fokus med hensyn til hvordan man best kan formidle opplevd musikalsk spenning blir altså temaet her.

Nå vil jeg oppfordre leseren til å høre igjennom de 5 låtene på den vedlagte cd'en i sin helhet. Siden fokus på musikk*opplevelsen* er et viktig poeng i denne oppaven, og nærmere bestemt opplevelsen av spenningen i de utvalgte låtene fra 1960-tallet, vil jeg si det er viktig at leseren har hørt låtene og har sin egen opplevelse av dem friskt i minne. Dessuten er dette et poeng (også om dette allerede skulle være kjente låter) for å kunne sammenlikne den intuitive opplevelsesmåten med opplevelsen etter en logisk-analytisk og musikkteoretisk fokusering.

Spor 1: Footprints

Spor 2: Lost

Spor 3: Maiden Voyage

Spor 4: Iris

Spor 5: Mood

Takk til hovedveileder Ståle Wikshåland og biveileder Espen Eriksen for gode råd og konstruktiv tilbakemelding innen hver deres hovedområder, og spesielt for innsatsen sommeren 2005, i innspurten av oppgavearbeidet.

Kap. 2: Fenomenologisk inspirert versus konvensjonell jazzteoretisk analyse - Om den tosidige måten å oppleve på

I dette kapittelet vil jeg klargjøre hva jeg legger i "konvensjonell jazzteoretisk analyse" og "fenomenologisk inspirert analyse", og hvordan jeg har latt de to tilnærmingene gi retning til analysearbeidet. Jeg kommer inn på hvordan de tar tak i ulike aspekter ved musikk, og argumenterer for at en kombinasjon er hensiktsmessig.

2.1 Jazzteoretisk analyse

Lawrence Ferrara skiller i musikkanalyse mellom (1) fenomenologiske metoder (som beskriver lyd-i-tid), (2) konvensjonelle metoder (som tar for seg musikalsk form og syntaks) og (3) hermeneutiske metoder (som sikter mot tolkning av referensiell mening)³. Med *konvensjonell jazzteoretisk analyse* mener jeg etablerte analyseteknikker innen jazz, som retter seg mot notert eller noterbar musikalsk struktur, såkalte formelle musikalske trekk, for eksempel harmonisk trinnanalyse og formanalyse. Cook (1987) definerer formale analysemetoder, "formal analysis", som "any kind of analysis that involves coding music into symbols and deducing the musical structure from the pattern these symbols make" (1987, s. 116). Dette faller inn under kategori (2) ifølge inndelingen ovenfor, og videre under det Clifton (1975) kaller "scientific descriptions"; beskrivelser av musikk i naturvitenskapelig tradisjon. Begrepene "teknisk", "teoretisk" og "vitenskapelig" vil bli brukt om hverandre.

Konvensjonell jazzteoretisk analyse fosterer objektive⁴, konsise, tekniske, beskrivelser av musikkens struktur, med begreper som er universelle innen fagmiljøet. På den annen side krever slike teoretiske beskrivelser at du har lært deg "språket" musikkteori og vet hva symbolenes står for. Dette kommer jeg tilbake til senere i kapittelet og i diskusjonsdelen.

Jeg tar utgangspunkt i en auditiv analyse av låtene, og har analysert og kommentert form, harmonikk (akkordprogresjoner og akkordstruktur), melodikk og rytmikk der jeg mener det kan ha noe å si for den opplevde musikalske spenningen.

³ Selv har han utarbeidet en eklektisk analysemetode, som inkluderer teknikker fra samtlige av disse tre metodetyper.

⁴ Se avsnittet "objektiv versus subjektiv" i slutten av kapittelet for en problematisering av begrepene.

2.2 Fenomenologisk inspirert analyse

Begrepet “fenomenologi” brukes både i vid og snever forstand: I vid forstand forstått som en refleksjon omkring vår egen forståelse (f.eks. musikkopplevelsen som objekt i stedet for partituret som objekt), i snever forstand som en filosofisk retning innstiftet av filosof og matematiker Edmund Husserl (1859-1938). Den transcendentale idealistiske delen av hans fenomenologi er kritisert av mange av hans etterfølgere, og fenomenologer etter Husserl har følgelig utviklet ulike retninger; som Heideggers eksistensialistiske, Gadammers hermeneutiske og Merleau-Pontys kroppssorienterte fenomenologi (Aksnes 2002, s 28). Mange musikkteoretikere og fenomenologer tar like fullt utgangspunkt i Husserls deskriptive fenomenologi, og selv om deler av hans filosofi altså er omdiskutert og kritisert, åpnet Husserl for å gjøre forståelsen selv til gjenstand for refleksjon. Nettopp dette er etter min mening svært sentralt i musikalsk sammenheng, og særlig i forbindelse med formidling av en opplevelseskvalitet som musikalsk spenning. Ulike musikkmiljøer i dag lar seg inspirere av fenomenologien på ulike måter, og forenklet kan vi si at amerikanske musikkfenomenologer har hatt en tendens til å fokusere på musikalsk mening og en forestilling om essenser i musikken, inspirert av Husserls idealisme, mens den franske tradisjonen er mer rettet mot det auditive og den rene lyden, inspirert av Pierre Schaeffer (Stai 1998). ”Fenomenologi” og ”fenomenologisk inspirert” må i denne oppgaven forstås i vid forstand som en henvisning til at selve *opplevelsen* av musikken er utgangspunktet for analysen. Derfor vil jeg ikke gå grundig inn på fenomenologi som filosofisk retning her, men likevel trekke fram noen grunnleggende prinsipper og klargjøre fenomenologiske begreper som til en viss grad gir retning for min analyse. Jeg mener man har mye å hente i en fenomenologisk *inspirert* tankegang i musikkanalyse, uten å følge en bestemt metode.

Som en innledning vil jeg, inspirert av Gro Trondalen i artikkelen ”Fenomenologi som arbeidsprosedyre for analyse av improvisasjoner i musikkteoretisk praksis”, trekke fram noen grunnleggende fenomenologiske perspektiver. Dette gir en foreløpig skisse av hva fenomenologi dreier seg om, og presenterer sentrale begreper som jeg etter hvert kommer nærmere inn på.

1. Husserl poengter at *ting i den ytre verden må undersøkes, utforskes og forstås i overensstemmelse med tingenes vesen*. I forhold til fysiske fenomener kan naturvitenskapelige kvantitative metoder være adekvate. Men menneskelige opplevelser kan ikke utforskes ved hjelp av naturvitenskapelige metoder; da skjer en

splittelse mellom kropp og sinn. Slik sett vil ikke naturvitenskapen kunne fange opp de vesentligste aspekter ved det å være menneske, forstått og erfart ut fra menneskets egne premisser. Man må heller, ut fra en fenomenologisk tankegang, ta opplevelsen inn i seg gjennom en bevissthetsprosess, og la fenomenet selv tre frem og konstituere seg gjennom sin egen tilstedeværelse.

2. Husserls slagord "*til saken selv*" henspiller til at man skal rette fokus på tingen selv slik den foreligger *før* en eventuell "intellektuell" refleksjon har funnet sted. Man skal ikke fordype seg i fenomenet med hypoteser og teoretiske antagelser gitt på forhånd, men utforske fenomenet i tråd med dets vesen. Fordommer (i hermeneutisk forstand) settes etter beste evne til side. Det viktigste blir ikke å beskrive fenomenet som et objekt utenfor seg selv, men at forskeren opplever fenomenet gjennom et nærvær.
3. Fenomenologien fokuserer på opplevelsen av å *erfare et objekt gjennom ens egne sanser*, dvs. bevisstheten om denne. Bevisstheten forstås som intensjonal: Opplevelser alltid vil være opplevelser av *noe*, som bevisstheten da er rettet mot.
4. *Essenssøkende abstraksjon og parentessetting av verden*: Gjennom den fenomenologiske reduksjon settes verden og egne synspunkt "i parentes" slik at fenomenet kan fremstå som et grunnlag som ikke bestrides. Det handler om å fange opp essensen i opplevelsen; selve opplevelsens vesen. (Trondalen 2002, s. 54ff).

Husserl regnes altså som grunnlegger av fenomenologien. Han aktet å gå "tilbake til tingene selv" ved å tilføre vitenskapen en metode som baserer seg på umiddelbar bevisst opplevelse, der fenomener systematisk blir gransket i bevisstheten med det formål å gripe deres grunnleggende egenskaper eller *essens*. Han mente man på denne måten kunne fri objekter som studeres i bevisstheten for all fortolkning, og oppfordret til direkte undersøkelse av fenomener ved å sette til side tradisjonelle teorier, begreper og symboler, for slik å kunne oppfatte det som er direkte gitt (Ferrara 1991, s. 51). La oss først gå inn på det siste punktet ovenfor: essenssøkende abstraksjon og parentessetting av verden, som altså representerer den mer idealistiske delen av Husserls filosofi.

Den fenomenologiske reduksjon: (1) Den transendentale og (2) den eideiske

Den transendentale reduksjon ("epoche") innebærer en overgang fra ordinær persepsjon til fenomenologisk persepsjon. Vanligvis oppfatter vi objekter direkte. Vår naturlige måte å oppfatte verden på innebærer at vi møter fenomener med fordommer og innordner dem i kategorier. Denne egenskapen, "the natural attitude", vil Husserl kvitte seg med under den

transendentale reduksjonen. Reduksjonen innebærer at vi vender blikket mot bevisstheten, og undersøker dens rettethet (directedness) mot et bestemt objekt. (Husserl kaller denne evnen til å reflektere over vår egen bevissthet for ”det transendentale ego”, og bemerker at dette er en unik egenskap hos mennesket.) Vår oppmerksomhet mot et objekt kan altså undersøkes gjennom reduksjonen, men ikke det fysiske objektet i seg selv. Denne overgangen innebærer at det nå er den menneskelige *opplevelsen* av objektet, og ikke objektet i seg selv, som utgjør virkeligheten. Holdningsendringen innebærer dessuten at man setter tidligere ideer og antagelser om objektet i parentes og åpner for en ikke-forutinntatt, sann beskrivelse av det som viser seg for oss. Både ”verden” og ”subjektet” settes til side, slik at et ”rent” objekt får vise seg for en ”ren” bevissthet. Verden har ikke forandret seg, men derimot subjektets orientering mot den. Husserl mener altså at man gjennom den transendentale reduksjonen kan kontrollere sin egen subjektivitet og gjøre bevisstheten objektiv (Ferrara 1991, s.65).

I *den eideiske reduksjon* søker man et objekts essens, dvs. invariante og dermed bestemmende trekk ved fenomenet (Nielsen 1995, s.72). Husserl utøver en teknikk man kan kalle ”fri imaginær variasjon”, som innebærer å forestille seg objektet først med og deretter uten bestemte av dets egenskaper. Egenskaper som kan settes til side eller byttes ut med andre uten å utslette objektet, blir sett på som sekundære og ”settes i parentes”. Egenskaper man derimot ikke kan se bort fra eller erstatte med andre uten at objektet skifter grunnleggende karakter, må være nødvendige egenskaper (Ferrara 1991, s. 65). Nielsen omtaler dette som ”erkjennelse av det allmenne i det individuelle gjennom systematisk refleksjon” (ibid) Musikkteoretikeren og fenomenologen Thomas Clifton (1983) snakker også om å fange essenser i musikken.

Dette er naturlig nok en omdiskutert del av Husserls filosofi. Jeg stiller meg kritisk Husserls reduksjon, og støtter meg til hans elev Martin Heidegger, som i motsetning til Husserl mente at fenomenologiske beskrivelser aldri vil kunne være ”rene” beskrivelser, men alltid vil basere seg på fortolkninger, da den som analyserer ikke kan opphøre å være et kulturelt vesen. Han mener dessuten at vi alltid vil rette en viss ”a-priori” oppfattelse eller ”før-forståelse” mot det fenomenet vi undersøker, og at dette er nødvendig for å forstå ”dets væren” (Ferrara 1991, s. 104). Men dersom man tillater seg å tolke Husserl i vid forstand, kan hans tanker utgjøre fruktbare perspektiver i musikkanalyse. For det første er det, som jeg allerede har vært inne på, interessant å sette *opplevelsen* av musikkobjektet i sentrum, og videre kan man, etter å ha innsett at man alltid vil være påvirket av kulturen man lever i og heller ikke kan slutte å vite noe man allerede vet, forsøke å møte og beskrive musikkobjekter med et åpent sinn og på nye

måter, uten å bevisst ta utgangspunkt i allerede etablert metode eller teori. Teorisystemer opererer jo gjerne med et bestemt knippe begreper, og her kan det være interessant å trekke inn Schopenhauer og Bergsons tanker om og kritikk av begrepstenkning: Schopenhauer snakker om at begrepstenkning rydder verden i hensiktsmessige kategorier, men at "Begrepet ligner en død beholder hvor det man har lagt inn virkelig ligger ved siden av hverandre, men hvor det ikke lar seg gjøre å hente mer ut (gjennom analytiske dommer) enn det som er lagt inn (gjennom syntetisk refleksjon)" (sitert i Kjerschow 1993, s. 56). Han mener at vi gjennom en rent anskuende tilnærming må søke erkjennelse forut for tingene, i de platonske ideer. Dette er kanskje høytsvevende og abstrakte formuleringer, men et viktig poeng er at vi bør være denne tendensen til kategorisering bevisst. For som Kjerschow skriver:

Noen synes etter en viss alder ikke å være i stand til å oppleve noe som fullstendig nytt, - med den friske "baktankeløse" holdning det forutsetter. Man skjærer en tå og kapper en hæl av alt man treffer for å kunne se det som en variant av noe allerede kjent. Dette er den dovenskap som både Bergson og Schopenhauer taler om, den som får oss til å "søke begreper likesom den dovne søker en stol", som Schopenhauer sier (ibid, s. 90).

Fenomenologi åpner for nytenkning, ved å unngå å "kappe en hæl og en tå" av ethvert analyseobjekt for å få det til å passe inn under allerede etablerte kategorier. Slik kan man lettere gripe nettopp det unike, "essensen" ved musikkopplevelsen. Å snakke om bestemte essenser i musikk har imidlertid visse implikasjoner. Clifton (1983) sier han er interessert i å fange noen essenser i musikken som gjør musikken til det den er. Han mener opplevelsen av karakter er viktig, som for eksempel "elegansen" i en Mozart menuett eller "smerten" i Coltranes jazz (ibid, s. 19), og snakker om essens som noe som konstituerer og er ureduserbart gitt i musikken. Jeg vil ikke si at et stykke musikk har en essens som alle vil kunne oppfatte, og naturligvis vil vårt kjennsks- og fortrolighetsforhold til en musikkstil påvirke hva vi legger vekt på i musikken og hvor detaljert vi lytter, men jeg tror at det innen en kultur vil eksistere en viss grad av intersubjektivitet når det gjelder å oppleve stemninger som musikken gir, og at det i alle fall kan ha noe for seg å snakke *visse særegenheter* ved en musikkstil.

Intensjonalitet

Frede Nielsen bemerker i sin artikkel "Fenomenologi i relation til musikpædagogisk forskning" at et grunnleggende trekk ved erfaringer er at de ikke bare er opplevelser, men opplevelser *av noe*. Dersom det dreier seg om å undersøke opplevelsen av et musikkstykke, kunne vi si at jeg har en bevissthet *om* musikkstykket, idet min bevissthet er *rettet mot* det. Det er denne "rettetheten", knyttet til våre opplevelser, som Husserl kaller intensjonalitet.

Nielsen trekker frem skillet mellom ”intentum”, det bevisstheten er rettet mot (i dette tilfellet musikkstykket), objekt-aspektet, og ”intentio”, bevisstheten som er rettet mot noe (her: min musikalske oppmerksomhet), subjekt-aspektet (Nielsen 1995, s. 74). Man kan si at jeg i analysen sammenfletter objekt- og subjekt-aspekt ved å kombinere jazzteoretisk analyse av strukturen og fenomenologisk inspirerte beskrivelser av min opplevelse av denne.

Til slutt vil jeg trekke fram trekk fra Husserls tanker om tid og temporalitet, som jeg synes er interessante i musikalsk sammenheng. I ”The Phenomenology of Internal Time Consciousness” fra 1905 kommer Husserl inn på at fortid, nåtid og framtid henger sammen og er avgjørende for hvordan vi opplever fenomener (som bevisstheten er rettet mot) over tid. Her tar han i bruk begrepene ”retention” (fastholdelse) og ”protention” (antesipering), og bruker metaforen om en komets ferd gjennom verdensrommet for å beskrive hvordan vi hører en melodi. Ferrara gjengir det på denne måten:

The sparkling tail of the comet (a dustlike residue) represents past notes of the melody retained in memory. Husserl suggests that seeing the tail is analogous to the manner in which previously heard notes of the melody remain in mind as if still in the present. The present is represented by the head of the comet. Anticipating where the comet is going is analogous to “protending” where the melody might proceed. Within the context of an entire piece, during any “now” instant in the work, past cognitions of the piece are retained in consciousness while anticipating development and conclusion (ibid, s.61).

Denne sammenbindingen av fortid, nåtid og fremtid i et musikkforløp vil jeg si er grunnleggende for oppfattelse av framdrift og opplevelse av spenning i musikk.

2.3 ”Intuitive” versus ”vitenskapelige” beskrivelser av musikk

Ulike tilnærminger retter seg mot ulike aspekter ved musikk, fremmer ulike typer kunnskap, og gir føringer for hvordan vi ordlegger oss om denne kunnskapen. I artikkelen “Some Comparisons between Intuitive and Scientific Descriptions of Music” (1975) går Clifton inn på noen interessante forskjeller mellom hva intuitive og såkalt vitenskapelige beskrivelser sier om musikk, og hvordan intuitive og vitenskapelige tilnærminger retter seg mot ulike aspekter ved musikken⁵. Han argumenterer for en “teori om det særegne”, og innleder med å bemerke at intuitive beskrivelser er forenelige med måten vi opplever musikk på: ”I am interested in

⁵ Selv om Clifton tar utgangspunkt i klassisk musikk, er synspunktene hans aktuelle for andre musikksgangre, og fenomenologisk analyse vil etter hans inndeling regnes som en ”intuitiv” og jazzteoretisk analyse som en ”vitenskapelig” tilnærming.

intuitive descriptions because I subscribe to the widely held belief that when music is experienced, it is experienced intuitively, that is to say, it appears as a meaning before being objectified or justified by scientific descriptions” (ibid, s. 70). Et av hovedpoengene ved en intuitiv tilnærming er et direkte møte med musikken. Clifton poengterer at dette ikke forutsetter at det er første gang vi hører musikken eller at vi må over i en mer naiv eller primitiv bevissthetstilstand. Det betyr imidlertid at vi, i den grad det er mulig, må forsøke å se bort fra musikalske fordommer (preconceptions) som kan hindre oss fra dypere kunnskap om verket (ibid, s. 92). Intuitiv oppmerksomhet skiller seg fra vitenskapelig bevissthet ved å gå i retning av ”singularity” og ”substantiation”, i motsetning til å søke fra det enkelte til det generelle og fra ting til funksjon (ibid, s. 74). ”Singularity” sikter til det å søke etter *det spesifikke* heller enn *det identiske* (det generelle), som jeg allerede har vært inne på. Som eksempel poengterer han hvor ulikt en ”identisk” kvint fra e-a oppleves i to konkrete musikkstykker, og derfor ikke kan sies å være den samme. Clifton oppfordrer til en annen måte å tenke på: ”The search for identity, rather than the identical, can make for some interesting problems in music theory” (ibid, s. 75). Med ”substantiation” mener han “the hypothesis that we tend to hear music as a thing, as an embodiment, rather than as a system of relations or functions” (ibid, s. 79). Clifton verken bekrefter eller forneker forekomsten av funksjoner og strukturelle sammenhenger i musikk, men foreslår at slike funksjoner og relasjoner gjerne oppfattes som iboende i musikken i vår intuitive bevissthet. Vår musikalske bevissthet skiller for eksempel ikke mellom substans og egenskap; mellom en tonehøyde og dens intensitet, varighet, kvalitet etc.: ”The pitch does not ”have” intensity as its attribute, it is intensity as a feature of its own identity”. Et annet eksempel er at en pause, stillhet, kan oppleves som et håndgripelig element i musikken. Det er som Clifton sier stor forskjell mellom ”embodied silence” og ”mere nothingness” (ibid, s. 80). Han trekker fram verbet “emanating” (bevegelse/ former/ følelser ”emanates from a piece”), og påpeker at vi har en tendens til å oppleve at bevegelse kommer fra musikkstykket selv, heller enn at bevegelse er noe vi selv legger inn i stykket (ibid, s. 86).

Som nevnt står fenomenologien for at naturvitenskapelige metoder ikke er egnet på visse menneskelige fenomener, og Clifton kommer til sammenlikning inn på at musikalske fenomener ikke kan forklares som kausale: Bevis vi kan mene å finne for uttalelser som for eksempel ”dette stykket er muntert” eller ”tonalt”, er konstituerende - ikke kausale. Vi kan ikke trekke fram element a, b og c og si at disse forårsaker munterhet eller tonalitet, siden et slikt årsak/virkningsforhold ville innebære at stykket oppfattes muntert og tonalt for alle,

akkurat som vann koker for alle som varmer det opp til 100 grader. "Constitutive evidence means that joy or tonality is given as a matter of self-evident experience rather than as the terminus of a chain of reasoning. Such evidence is a matter of thought rather than a product of thought" (ibid). I analysen bør jeg altså ikke trekke slutninger om at bestemte musikalske elementer og sammensetningen av disse *forårsaker* økt musikalsk spenning, men det kan likevel være interessant å se hva som skjer i selve strukturen der jeg opplever at spenningen endrer seg, og reflektere over hvordan dette bidrar til min spenningsopplevelse.

Noen vil innvende at en "teori om det særegne" vil hente fram det særegne ved musikkopplevelsen heller enn det særegne ved det musikalske objektet. Men Clifton bemerker at opplevelse er, per definisjon, en dialog mellom selvet og omverdenen, og at vektleggingen av opplevelsen ikke utelukker en samtidig fokusering på objektet for denne opplevelsen. Men med fokus på selve musikkobjektet er det viktig å merke seg forskjellen mellom det som er gitt i partituret og musikken slik den høres, og man kan diskutere i hvilken grad dette objektet har et faktisk empirisk motstykke:

Pitches and intervals have a way of being swallowed up in the ebb and flow of the musical processes, so that the objects of experience are things which are not to be found strewn among the empirically given notes: such things as energy, force, mass, tension, transparency, density, grace, ugliness- in short, the whole upsurge of experiences of which we have carnal knowledge because we happen to be situated in this particular world. The concreteness and substantiality of these experiences are quite different from the givenness, as a matter of fact, of the rectangular mass called the score and of the acoustical jostling of air molecules (Clifton 1975, s. 82).

Struktur kan forstås på to måter; som faktisk struktur og opplevd struktur. Disse går inn i hverandre, men det er ikke slik at den faktiske strukturen, for eksempel et bestemt formskjema, nødvendigvis forårsaker eller korresponderer med opplevelsen av strukturen. Clifton bemerker at dette er nok en manifestasjon av den tosidige måten vi opplever på, som filosofer og teoretikere innenfor ulike felter gjennom tidene har gjort oss oppmerksomme på ved hjelp av følgende ordpar:

Erlebnis	Erfahrung (Edmund Husserl)
knowing by acquaintance	knowing by description (Bertrand Russel)
knowing how	knowing that (Gilbert Ryle)
prehension	observation (Virgil Aldrich)
pre-analytic	reflective (John Dewey)
non-thetic	thetic (Merleau-Ponty)

indwelling (iboende)	manipulating (Michael Polanyi)
un-speakable	semantic reaction (Alfred Korzybski)
immediate	mediate (Mikel Dufrenne)
concrete	abstract (Alfred N. Whitehead)

Disse begrepsparene kan sies å være gjensidig ekskluderende, men står ikke nødvendigvis i motsetning til hverandre; tvert imot bør begrepene til høyre bygge på begrepene i venstre kolonne (ibid, s. 84). Med dette i mente vil jeg, når jeg analyserer strukturen i musikkseksemplene, gjøre det på grunnlag av hvordan jeg deltar i og opplever denne strukturen.

Swanwick skiller på samme måte mellom intuitiv og logisk-analytisk kunnskap i musikk, og trekker frem den italienske filosofen Benedetto Croces ulike former for kunnskap:

Knowledge has two forms: it is either intuitive knowledge or logical knowledge; knowledge obtained through the imagination or knowledge obtained through the intellect; knowledge of the individual or knowledge of the universal; of individual things or of the relations between them: it is, in fact, productive of either images or concepts. (Croce 1900: 1, oversatt fra italiensk, sitert i Swanwick 1994, s. 27)

Skjematisert ser dette slik ut (ibid):

<i>Logical</i>	<i>Intuitive</i>
Universal	Individual
Relationships	Individual Things
Intellectual	Aesthetic
Concepts	Images

Et eksempel på dette skillet er at vi for eksempel kan oppfatte at en låt tilhører en bestemt sjanger, kjenne igjen en musikers spillestil eller lyden av et instrument, uten å vite at vi hører ”hard bop”, at blåserne er arrangert i ”kvarter” og at solisten spiller ”tenorsaksofon”. Motsatt kan kunnskap *om* ting kan lett tilegnes på ikke-musikalske måter. Vi kan for eksempel finne ut hva et bluesskjema er ved å lese en definisjon, men uten å samtidig ha spilt eller lyttet til blues selv, vil denne kunnskapen være uten særlig musikalsk verdi. Swanwick er altså opptatt av forskjellen mellom indirekte kunnskap, og den kunnskapen vi tilegner oss gjennom direkte musikalsk erfaring.

Swanwick ser den intuitive kunnskapen som bindeledd mellom rene sanseerfaringer og logisk-analytisk kunnskap: “Intuitive knowledge is...central to all knowledge, the medial

exchange between sense and significance” (ibid, s. 31). Han poengterer videre at det ikke er slik at intuitiv kunnskap er annenrangs, den er grunnleggende for hvordan vi opplever i det daglige, men den er heller ikke tilstrekkelig i alle sammenhenger. Han trekker inn psykologen Bruner, som skiller mellom *enaktiv representasjon* - å vite eller kunne noe gjennom sansene i direkte aktivitet med ting, ikonisk *representasjon* - å tenke i bilder, som gjør oss i stand til å se og huske fjerne objekter og hendelser, og *symbolsk representasjon*- der språk og andre regelstyrte systemer muliggjør abstrakt refleksjon og kommunikasjon (Swanwick 1994, s. 29). ”Intuitive knowledge is essentially the exercise of imagination, the creative forming of images. And it is this iconic process that mediates between the chaos of sensory experience and intellectual comprehension” (ibid).

En slik tenkning åpner for bruk av metaforer i musikkbeskrivelser på ulike måter, som jeg kommer nærmere inn på i neste kapittel.

Objektiv versus subjektiv

Jeg vil kort kommentere dette med intuitive beskrivelers subjektive karakter ved å trekke inn Lawrence Ferrara, som stiller seg kritisk til at det er et slags underliggende premiss at musikkanalyse bør være objektiv. Han mener objektivitet i denne sammenheng er en myte, da forskerens personlige deltakelse er et ufravikelig trekk ved vitenskapelig kunnskap. Han viser her til vitenskapsfilosofen Polanyi, som hevdet at all kunnskap er personlig, og at forsøket på å gjøre kunnskap objektiv eller upersonlig i vår kultur fører til et skille mellom vitenskapen og menneskeheten. I den vestlige kulturs streben etter å oppnå objektiv kunnskap, mister vi ”viteren”. Med bruk av tradisjonelle teoretiske design i musikkanalyse har metoden en tendens til å innta den dominerende rollen, der man forsøker å få verket til å passe inn i et mønster (Ferrara 1984, s. 355). Dette vil jeg si er viktige poenger, og er enig med Clifton (1975, s. 92) i hans uttalelse om at spørsmålet ikke bør være hvorvidt en beskrivelse er subjektiv, objektiv, feilfri eller særegen, men hvorvidt beskrivelsen sier noe vesentlig om opplevelsen.

2.4 Oppsummering

Jeg har argumentert for at musikkformidling, som i denne oppgaven dreier seg om å analysere for å kunne beskrive og slik formidle opplevd musikalsk spenning, bør basere seg på lytting

og direkte musikalsk erfaring. At jazz først og fremst er en muntlig tradisjon (men også skriftlig), er *nok* en god grunn til å ta tak i nettopp hvordan vi *hører* musikken i en analyse, og ikke utelukkende i strukturen i notert form. I analysen tar jeg utgangspunkt i den helhetlige musikkopplevelsen, men går ut over min mer intuitive oppfattelse ved å prøve å knytte denne til den faktiske strukturen og detaljer i musikken.

Overskriften ”om den tosidige måten å oppleve på” må ikke tolkes dit hen at fenomenologi og musikkteori er absolutte motpoler. Ulike typer av kunnskap bygger på hverandre og er avhengig av hverandre. Siden ulike tilnærminger belyser ulike aspekter ved den samme musikken er det viktig å ikke sverge til én teori eller ett metodesett, men heller kombinere ulike tilnærminger. Jeg har ikke sett det som noe poeng å skille intuitivt og musikkteoretisk språk systematisk fra hverandre i analysearbeidet; det føles mer naturlig å beskrive meningsnivåene parallelt, etter hvert om jeg oppdager sammenhengene, men kommer heller tilbake til hvordan de ulike begrepene egentlig formidler den opplevde spenningen i diskusjonen.

Kap. 3: Musikalsk spenning

I dette kapittelet vil jeg definere hva jeg legger i "musikalsk spenning", og komme inn på måter å representere - tenke og uttrykke - denne opplevelseskvaliteten på.

3.1 Begrepet musikalsk spenning

Som Frede Nielsen sier er spenning et "dagligdagsuttrykk" i omtale av musikk (1983, s 65). Ifølge Ian Bent (1987) begynte man å beskrive musikk ut fra *spenning/avspenning* i musikkanalyser tidlig på 1900-tallet, inspirert av gestaltpsykologien og begreper som "closure", "figure-ground organisation" etc. For eksempel ble musikalsk form betraktet som en Gestalt eller et hele, som kan jamføres med Cliftons begrep "embodiment" som jeg var inne på i forrige kapittel: Fraser, motiver, rytmer og andre musikalske mønstre står i et bestemt forhold til hverandre, og utgjør til sammen den musikalske formen, samtidig som denne helheten påvirker hvordan vi oppfatter de enkelte delene (Krumhansl 1997, s. 3).

Jeg vil tro de fleste har en intuitiv oppfatning av hva som menes med opplevelse av spenning i musikk, men denne kvaliteten lar seg ikke lett forklare med ord. Nielsen påpeker at musikalsk spenning eller energi anses som en sentral kategori ut fra flere ulike metode- og teoritradisjoner (psykologiske, fenomenologiske, naturalistiske, biologiske, lingvistiske, strukturalistiske og sosiologisk-historisk pregete teorier), men sier at de i all hovedsak bare representerer ulike fokuseringer på det samme fenomenet, som kan oppsummeres ved hjelp av visse sammenfallende tendenser:

- "Spenning" er noe vesentlig i forbindelse med opplevelse av musikalske objekter og oppfattes som en dimensjon eller en kvalitet ved det musikalske objektet.
- Spenning blir gjerne brukt som overordnet samlebegrep for en hel gruppe opplevelseskvaliteter som for eksempel "intensitet", "retningsbestemthet" og "aktivitet".
- Opplevd spenning anses gjerne som en funksjon som kan forårsakes av forskjellige musikalske substanser (elementer / strata / parametere) og kombinasjon av disse.
- Spenningsfunksjonen kan opptre på mange forskjellige tidsnivåer (Nielsen 1983, s.65). I denne sammenheng innebærer det spenning både i låta som helhet, i en og samme solo, eller i kortere partier og fraser.

Spenning er altså et holistisk og komplekst begrep: a) Forskjellige tidsplaner kan være opplevelsesmessig nærværende samtidig b) Forskjellige elementer (melodikk, dynamikk etc.) interagerer på samme tidsnivå. Her kan det tenkes at spenning oppstår når (x) alle parametere trekker i samme retning, eventuelt at lytteren fokuserer på ett enkeltparameter, eller at (y) innbyrdes motstridende og like kraftige tendenser spenner mot hverandre, og at denne flertydigheten skaper økt spenning (Nielsen 1995, s. 66).

”Begrepet er altså svært komplekst, men samtidig et begrep, som forekommer velegnet til at samle mange opplevelsedimensioner i en integreret, mangefacetteret opplevelseshelhet, der nettopp er karakteristisk for musikalsk opleven, og som kommer i stand umiddelbart ved møde mellem musikalske objekter og oplevende subjekter.” (ibid.)

Nielsens sammendrag gir et godt bilde av min egen oppfattelse av spenningsbegrepet, og jeg vil absolutt si meg enig i den avsluttende kommentaren. Nettopp den opplevde spenningen og framdriften i låtene er det ved musikken som umiddelbart fenet meg. Jeg forstår altså spenningsbegrepet som en fellesbetegnelse for opplevd intensitet, framdrift og (varierte/skiftende) aktivitet (bevegelse og kompleksitet), og tar tak i disse begrepene i løpet av analysen.

Carol Krumhansl (1997) beskriver i sin artikkel om musikalsk spenning spenningsmetaforen ut fra tre perspektiver; kognitivt, bevegelsesorientert og følelsesorientert. Hun presenterer resultater fra ulike eksperimenter og undersøkelser på områdene, og mener man kan si at spenningsmetaforen skaper en forbindelse mellom musikalsk struktur og våre perseptuelle og kognitive responser til musikk. Jeg er først og fremst interessert i å *beskrive* opplevd spenning og ikke i å forklare eller trekke slutninger om *hvorfor* vi (med utgangspunkt i oss selv) opplever den, men jeg vil kort trekke fram ulike synspunkter på emosjonelle reaksjoner i forhold til musikk. Krumhansl kommer inn på de to motstridende ”kognitivist”- og ”emotivist”-posisjonene: Er det slik at musikk skaper emosjonelle forandringer i lytteren (emotivist-posisjonen), eller uttrykker musikken emosjoner som lytteren gjenkjenner i musikken (kognitivist-posisjonen) (ibid, s. 7)? Nielsen poengterer at det er viktig å skille mellom stemninger og følelser som musikken uttrykker og ”inneholder”, og de faktiske stemninger og følelser vi opplever som individer når vi lytter til musikk, som ikke alle trenger å ha noe med selve musikken å gjøre. Vi kan for eksempel oppleve intens sorg og smerte i et musikkstykke og likevel føle glede og begeistring for lytteopplevelsen. Stemninger som oppleves ved selve musikken er stemninger i fenomenell forstand (1988, s. 16f).

3.2 Spenning og intensitet i jazz

Berendt (1990) trekker i sin definisjon av jazz fram tre intensitetsskapende elementer som skiller jazz fra ”Europeisk musikk” (klassisk kunstmusikk): Swingfeel (som en spesiell måte å forholde seg til time på), spontanitet og vitalitet gjennom improvisasjon, og sonoritet og individualistisk fraserings. Berendt retter seg altså her mot en særegen *spenning og intensitet* for å avgrense jazz fra klassisk musikk:

These three basic characteristics (...) create a novel climate of tension. In this climate, the emphasis is no longer on great arcs of tension, as in European music, but on a wealth of tension-creating elements, which continuously rise and fall. (ibid, s. 453).

Dette er interessant i forhold til oppgavens tema, men både Berendts definisjon i seg selv og uttalelsen om at små og store spenningsbuer skiller jazz og klassisk musikk kan diskuteres⁶. Som Espen Eriksen (2001, s. 35) poengterer, tar ikke Berendt hensyn til at det er store forskjeller mellom stilartene, innen jazz så vel som klassisk musikk, når det gjelder bruk av intensitetsskapende elementer: ”Dersom en sammenligner for eksempel Duke Ellingtons større orkestrale verker med for eksempel impresjonistiske orkesterverk, vil forekomsten av store og små spenningsbuer i jazz og klassisk være motsatt i forhold til hva Berendt hevder” (ibid). Som jeg kommer tilbake til i kapittel 4, skapes dessuten intensitet på en ganske annen måte i modaljazz og hard bop på 1960-tallet enn i bop på 40-50-tallet.

Jazzmusikere manipulerer mer og mindre bevisst ulike intensitetsskapende elementer når de improviserer. Tord Gustavsen kommer i sin hovedoppgave ”Improvisasjonens dialektiske utfordringer” inn på spenning og avspenning i ulike musikalske parametre sett i lys av polariteten *stimulering og stabilitet*; balansegangen mellom stimulerende spenning og stabiliserende avspenning (1998, s. 85ff). Inspirert av Gustavsen, og Paul F. Berliners ”Thinking in Jazz”, som er en sentral referanse her, vil jeg kort gi noen eksempler på hvordan ulike elementer kan etablere spenning og avspenning:

Rytmiikk: Rytmiisk spenning kan man skape for eksempel ved å variere hvordan man plasserer markeringer i forhold til den faste pulsen. Man kan spille ”frampå” eller ”bakpå”, ved å legge seg noe foran eller bak takslaget. Berliner kaller det å manipulere rytmefølelsen i

⁶ Espen Eriksen (2001) kritiserer i sin hovedoppgave både Berendt (1990) og Gridley (2000) for å definere jazz som kunstmusikk og bort fra populærmusikk, samtidig som de i praksis beskriver jazz som populærmusikk. Jeg vil ikke her gå nærmere inn på disse definisjonene eller ta stilling til hvorvidt jazz bør defineres som kunst eller populærmusikk, lyttemusikk eller underholdningsmusikk, men konsentrere meg om å omtale spenning i jazz rundt 1960 uavhengig av en slik klassifisering. Når det er sagt forholder jeg meg personlig til låteksempelene i analysen som lyttemusikk.

en frase; ”manipulating a lines rhythmic feeling” (Berliner 1994, s. 198). Samtidig kan den som improviserer spille ulike underdelinger, symmetriske og asymmetriske, og veksle mellom å jobbe med eller mot den faste rytmen. Polyrytmiske partier kan for eksempel etableres ved å spille ”fire mot tre”, det vil si kvartoler over en fast tretakt. I intervju med Berliner kommer Charlie Persip inn på hvordan trioler kan antyde både tre-takt og to-takt, at disse kan virke henholdsvis beroligende og pådrivende, og at trioler kan kombinere disse underdelingene og dermed gi ro og fremdrift på samme gang: ”See, the triplet feeling in rhythm, ’dah-dah-dah, dah-dah-dah’ makes you relax. (...) It makes you hold back, you can’t rush triplets. But the duple part of the rhythm is like marches, ’one and two and’ or ’one and two and three and four and.’ That kind of division of time makes you move ahead, forge ahead, march – ’boom, boom, boom, boom’ That’s the push of the rhythm. And that’s why it is so nice when you combine those two feelings. Then you get a rhythm that marches and still relaxes”. Én og samme grunnrytme kan altså kombinere avslappethet og pågåenhet, slik at musikken kan virke tilbaketrukket samtidig som den gir følelsen av framdrift. Det blir en slags syntese av ro og retning framover, som nettopp er beskrivende og grunnleggende for musikken i utvalget. Kanskje kan altså kjernen i spenningen jeg er ute etter å beskrive ligge i slike virkninger? Som Gustavsen sier ”gir polyrytmikkens inkorporering av ulike ”feelings” i én og samme grunnleggende groove (...) en mangefasettert helhet som - utført av de beste musikerne – kombinerer det stabile og det stimulerende på en svært sofistikert måte” (1998, s. 85).

Harmonikk: Spenning på det harmoniske området kan for eksempel oppstå i balansegangen mellom akkord- og skala-egne og -fremmede toner, som skaper variasjon mellom konsonanser og dissonanser, mellom avvik og normalitet. I en frase vil for eksempel toner som ligger utenfor skalaen gjerne skape uro eller spenning og ønske om oppløsning til en skalaegen tone, eller bestemte intervaller innen skalaen vil lede i forhold til akkordskjemaet. Oppfattelsen av hva som dissonerer kan imidlertid gjerne bli et skjønnsspørsmål, og har forandret seg gjennom jazzhistorien. Man forventer å høre visse klanger innen en stilart, og Gustavsen bemerker at ”blåtoner”, som alltid har vært kjennetegnende ved jazz og blues, kan sies å være dissonanser som fungerer som konsonanser (ibid, s. 86).

Spenning kan også etableres ved harmonisk synkopering, ”subtly offsetting pitch selection from the piece’s structure, drawing on pitches that either anticipate the following chord or delay the preceding chord’s resolution” (Berliner 1994, s. 198). Ved å foregripe eller utsette neste akkord gjør man den harmoniske rytmen mindre statisk og forutsigbar for lytteren.

Perioder: Å spille perioder som går på tvers av den metriske strukturen er annen måte å skape interesse hos lytteren på: "create interest and suspense by improvising melodic phrases that cross over barlines and assume abstract rhythmic relationships to the meter" (ibid). Videre kan man sette inn den samme frasen på ulike steder i takten, slik at den begynner og slutter på forskjellige taktslag fra gang til gang, og variere fraselengden.

Andre parametere: Også elementer på andre områder kan man skape kontrastvirkninger som påvirker den musikalske spenningen, som registralt omfang, stigende og fallende bevegelser, dynamikk og artikulasjon, eller ulike musikalske hendelser i en solo som for eksempel lyriske fraser mot intervallmønstre og intrikate kromatiske linjer. Veksling mellom repetisjon og variasjon i fraseutvikling er et annet moment: "Through diverse practices of repetition and variation of discrete elements from phrase to phrase, soloist convey a sense of both continuity and closure in their development of particular musical ideas before going on to others" (ibid, s. 196).

Det finnes altså en rekke elementer på ulike områder som solisten kan manipulere for å påvirke opplevelsen av spenning og avspenning: "Each produces schemes of tension and release, ultimately impuring inventions with a sense of flow." (Berliner 1994, s. 198). Det er imidlertid viktig å bemerke at både det å spille og oppleve jazz dreier seg om mer enn kald beregning og strukturell mening, og at man ikke nødvendigvis oppnår et interessant resultat ved å følge "sjekklisten" ovenfor. Gustavsen beskriver dette fra musikerens side, da han snakker om ønsket om å føle trygghet og tilstedeværelse i improvisasjonsøyeblikket: "Når musikken derimot ikke er tilfredsstillende, blir den gode hvilen til "frossen" misstemning, og anstrengelsene man gjør blir krampaktige forsøk på å "tvinge fram" noe som allerede burde vært til stede (..)" (ibid, s. 88). Mindre håndgripelige faktorer som personlig uttrykk hos musikeren, og mystikken rundt en god "feeling" både slik musikeren uttrykker musikken og slik lytteren eventuelt oppfatter den, er forutsetninger for den totale stemningen man er ute etter.

3.3 Groove

"Swing", "swingfeel", "groove" eller "driv" trekkes ofte fram som et grunnleggende karaktertrekk ved jazz. Berendt definerer altså swing som en spesiell måte å forholde seg til

time (puls) på, og Keil (1994a, s. 59) mener også at det dreier seg om ”spenningen som oppstår i det komplekse forholdet mellom metrum og rytme”. Gustavsen snakker om ”groove” som ”den kroppsliggjorte foreningen av stimulering og stabilitet”, og påpeker at definisjoner av groove gjerne trekker fram ”den basale, repeterende rytmikken – pluss et tilhørende, mystifiserende ’noe annet’” (1998, s. 89). Steven Feld og Charles Keil innleder sin bok ”Music Grooves” med en dialog, der blant annet dualiteten i tittelordet ”grooves” tas opp til diskusjon: ”Grooves” som verb, at det er musikken som *groover*, retter fokus mot vår deltakelse i og opplevelse av musikken, mens ”grooves” som substantiv sikter til fysiske lydmønstre. Vi har å gjøre med noe regelmessig, vedvarende og repetitivt, men dessuten små variasjoner, som gir en ”magisk” blanding av noe nytt og noe gjenkjennelig: ”Slight variations become magical, hypnotizing, mesmerizing. They give you deep identification or participatory consciousness. You flow into repetition” (Keil 1994, s. 22ff). Groove er altså noe stabilt og statisk, men samtidig en prosess. Dette kommer Keil videre inn på i essayet ”Motion and Feeling through Music”, og Gustavsen tolker og oppsummerer Keil på denne måten: ”En ”groove” er noe man går inn i (...) eller etablerer, og som deretter utgjør et sted for utfoldelse og nytelse. (...) En groove er et kroppslig-musisk fenomen, der syklisk rytmikk og suggererende drive inviterer til deltagelse og bevegelse; ikke nødvendigvis som dans – deltagelsen kan like gjerne ligge i små, subtile bevegelser og indre opplevelse” (Gustavsen 1998, s. 89). Denne beskrivelsen skildrer groove fra musikerens og improvisatorens men så vel som fra lytterens ståsted. Jeg vil si en groove er det som setter stemningen i en låt - selvfølgelig i kombinasjon med harmonikk og andre musikalske parametere - men grooven avgjør mye av selve stilen: Den etablerte grooven utgjør på den ene side et sted for utfoldelse, men gir på den annen side føringer for denne utfoldelsen. Jeg opplever at låtene i analysen delvis har en groove og en stemning felles som jeg som lytter har gått ut fra for å slutte meg til at de tilhører samme stil. Groove er altså sentralt for opplevelse av stil, stemning og spenning i musikk. Dette minner om at det er viktig å fokusere på rytmeseksjonen i tillegg til solistene i analyse i jazz (jfr. Monson 1996), og ikke minst på samspillet mellom musikerne.

Syntaks versus prosess

I ”Motion and Feeling through music”, kritiserer og viderefører Keil tenkningen fra Leonard Meyers “Emotion and Meaning in Music” (1956), som anses som en klassiker innen musikkpsykologien, med hypoteser om at normfravik (norm-deviation) og tendenshindring (tendency-inhibition) i musikkforløpet skaper spenning og musikalsk mening. Keil mener at Meyers teori ikke kan generaliseres til musikktyper utenfor den vestlige

kunstmusikktradisjon, siden Meyers teori tar utgangspunkt i syntaks alene, ved å undersøke musikkens form, for så å linke denne via psykologiske prosesser til musikalsk mening og uttrykk. Dette forutsetter ideen om et konstant musikkobjekt og et én til ett forhold mellom syntaktisk form og uttrykk, med vekt på førstnevnte. Dette forholdet mellom form og uttrykk representerer for Meyer "embodied meaning". Keil er enig i at en slik fokusering har noe for seg ved analyse og evaluering av notert musikk, men mener at ikke-vestlige musikkstiler, og også selve framførelsen av vestlig kunstmusikk, krever en mer prosessorientert tilnærming (1994a, s. 53f): "In addition to embodied meanings we must talk about characteristics of the ongoing musical process that can be subsumed under the general heading of 'engendered feeling'". Keil poengterer at all teleologisk (måltrettet/målstyrt) musikk innebærer både syntaks og prosess, og at all fremført musikk derfor krever et prosessuelt fokus: "Any good composer, that is, tries to give some spontaneity to his form, and conversely, any good improviser tries to give some form to his spontaneity" (ibid, s. 55). "Whether the notes are written or improvised, whenever music is performed the processual aspect becomes important". Keil ønsker i motsetning til Meyer ikke å prioritere analyse av syntaks, men heller si noe om den delen av det musikalske uttrykket som *ikke* har med syntaks å gjøre. Han er dessuten opptatt av å anerkjenne det kroppslige aspektet ved musikalsk mening, og at for eksempel dans eller det å trampe takta, "getting into the groove", ikke uten videre må avskrives som utenommusikalsk.

Keil trekker fram den franske kritikerens Andre Hodeirs begrep "vital drive" som et viktig aspekt ved swing eller groove, som Hodeir selv beskriver som "a combination of undefined forces that creates a kind of 'rhythmic fluidity' without which the music's swing is markedly attenuated" (Hodeir 1956: 196, sitert ibid, s. 59). Hodeir ser ikke disse "undefinerte kreftene" som aktuelle for analyse, noe Keil ser annerledes på. Keil mener at han feiltolker elementene i "swing" og overser Joost van Praags tidlige definisjon av swing: "Swing is a psychic tension that comes from the rhythm's being attracted by the metre" (sitert ibid.). Metrum defineres her som "an awareness of the regular recurrence of accented and unaccented beats", og puls som "an objective or *subjective* division of time into regularly recurring, equally accented beats" (Hodeir 1956: 102-3, italics added, sitert ibid, s. 60). I Joost van Praags definisjon av swing ovenfor, er det altså mot denne subjektive pulsen rytmene trekkes (ibid).

Keil retter på grunnlag av dette fokus mot spillestil i rytmeseksjonen for å gå nærmere inn på vital drive, swing eller groove i jazz. "The primary goal of his [trommeslagerens] characteristic and internally consistent tap is to create as much vital drive as possible, to build

a groove for the soloist to get into - and this is done by pulling against the pulse” (ibid. s. 61) Som jeg var inne på tidligere kan musikere altså velge å ligge ”frampå” eller ”bakpå” i forhold til pulsen, og slik påvirke drivet eller intensiteten. Keil skiller mellom trommeslagere som spiller ”on top” (frampå) og ”lay back” (bakpå): ”The former school (...) attacks the cymbal so close to the pulse as to be almost ahead of it or ’above’ it. (...) It is primarily by “playing” with those beats between the pulses (...) that on-top drummers create vital drive” (ibid, s. 61). “The lay-back drummer places a slightly delayed accent on the notes marked +, letting beats 1 and 3 ‘lay back’ still farther behind the pulse, so that only notes 2 and 4, the offbeats, seems to coincide with the metronome... I think lay-back drummers take more drastic (or less subtle) risks than their on-top compatriots” (ibid, s. 62). På samme måte skiller Keil mellom bassister som spiller “stringy (light, sustained, and basslike)” og “chunky (heavy, percussive and drumlike)”, og går så et skritt videre ved å se på *kombinasjonen* av ulike trommeslagere og bassister: ”In general, chunky bassists and on top drummers combine effectively, while stringy bassists and lay-back drummers work well together. Although there are some notable exceptions, the groups led by Thelonious Monk and Miles Davis illustrate the rule very nicely” (ibid, s. 64). Som jeg kommer tilbake til i neste kapittel er dette spennende med tanke på at låtutvalget viser bassist-og-trommis-kombinasjonen ”lay-back/stringy”, men i denne omgang er det altså verdt å merke seg at spillestil påvirker ”vital drive”, som igjen påvirker stemningen i musikken.

Keil kommer dessuten inn på at hvordan komponert og improvisert musikk, slik jeg forstår det, fortrinnsvis krever et henholdsvis vertikalt og horisontalt fokus, og at dette igjen bør vise seg i språket om musikken: Strukturen eller ”arkitekturen” er viktig for forståelsen av komponert musikk, siden melodien støtter seg til det harmoniske grunnlaget, og utbroderinger til melodien. For eksempel kan ”embodied meaning” (Meyers strukturorienterte begrep for musikalsk mening) oppstå ved utsatt harmonisk oppløsning, og for å få fullt utbytte av musikken bør man kjenne til strukturen. For “engendered feeling” (som er Keils prosessorienterte begrep for musikalsk mening) i improvisert musikk passer imidlertid ikke arkitektur-analogien. Keil mener Hodéirs tog-analogi, slik han bruker den for å beskrive “swing”, er et bedre bilde: ”Swing is possible (...) only when the beat, though it seems perfectly regular, gives the impression of moving inexorably ahead (like a train that keeps moving at the same speed but is still being drawn by its locomotive)” (Hodéir 1956: 98, sitert i Keil 1994a, s. 67).

I essayet "Participatory Discrepancies and the Power of Music" kommer Keil videre inn på det deltakende aspektet ved groove, og hevder at musikken, for at man skal ville delta i grooven, må være enten "out of time" eller "out of tune":

The power of Music lies in its participatory discrepancies, and these are basically of two kinds: processual and textural. Music, to be personally involving and socially valuable, must be "out of time" and "out of tune". By *participatory discrepancy* one could substitute "inflection", "articulation", "creative tension", "relaxed dynamism", or semiconscious or unconscious slightly out of syncness". For *process* one could say "groove", "beat", "vital drive", "swing", "pulse" or "push", and for *texture*, "timbre", "sound", "tone qualities", "as arranged by", and so forth (Keil 1994b, s. 96)

Keil legger vekt på at prosess- og teksturrelaterte funksjoner først og fremst oppfattes og påvirker oss ubevisst, og er noe vi ikke har klart definerte allmenne begreper om men baserer seg på personlig opplevelse (ibid). Små avvik mellom trommeslagerens hender og føtter, mellom bass og trommer, eller mellom rytmeseksjon og solist i et band, er det som skaper groove og inviterer til deltakelse (ibid, s 98). Syntaktiske eller strukturelle elementer, som harmonikk, kan også skape spenninger som involverer lytteren, men Keil antyder at det da dreier seg om en mer analytisk, delorientert ("sequential") og bevisst type deltakelse (ibid, s. 96). Jeg vil absolutt si meg enig i at "out of time"-fraserings skaper spenninger ved å "dra" i forhold til pulsen, og at dette får meg til å delta i grooven. Men jeg vil ikke uten videre si meg enig i skillet mellom bevisst analytisk involvering (i musikalsk syntaks/struktur) og ubevisst deltakelse (i prosess og tekstur) som Keil insinuerer. Jeg vil si at ulike måter å delta i musikken på går over i hverandre, og dessuten at den enkelte lytterens innstilling og forkunnskaper påvirker hvordan hun tenker om musikken (intuitivt eller logisk-analytisk). Videre kan syntaks, prosess og tekstur sies å gå over i hverandre når vi opplever et lydbilde og et musikalsk forløp i sin helhet. For eksempel er en akkordprogresjon i piano spilt og på papiret to forskjellige ting – når den spilles hører vi ikke bare forholdet mellom akkordene, men også rytmen som skiftene gir, markeringene pianisten selv står for, og klangen i instrumentet. Her vil jeg altså si at prosess, tekstur og syntaks er sammenflettet, og at lytteren deltar i helheten. Men Keils differensiering kan tjene til bevisstgjøring om *hvilke elementer* i ulike musikalske parametere som i størst grad *påvirker hva* ved den opplevde stemningen, og dette kan være til hjelp for å komme opp med mest mulig presise beskrivelser. I forhold til min egen analyse kan jeg skille ved å si at det handler om *prosess* når jeg omtaler kommunikasjon mellom musikerne i samspill, og de enkelte musikernes betoning og fraserings innenfor og utenfor pulsen, *tekstur* når jeg omtaler tonekvalitet og klang hos instrumentalistene, og *syntaks* når jeg snakker om låtenes harmoniske og melodiske/

tematiske oppbygning. Mer vidtfavnende begreper som ”spillestil” vil imidlertid sikte til både tekstur, og prosess, og også syntaks dersom jeg kommenterer tonevalg i en solo.

3.4 Begrepsavklaringer

Mer hensiktsmessig, for å kunne være konsekvent i bruken av begrepene, og gi en mest mulig treffende beskrivelse av nyansene i den opplevde spenningen, er kanskje å skille mellom spenning, intensitet og framdrift ut fra om de kan sies å stå mest i tilknytning til bestemte spenningsskapende elementer? Jeg vil ikke legge vekt på å følge opp dette skillet utover den bevisstgjørende funksjonen det har, og vil fortsatt holde fast på at spenning er et overordnet samlebegrep, men hver av de tre begrepene kan sies å ha sine hovedområder: I forhold til harmonikk og melodikk foretrekker jeg begrepet ”spenning”. ”Framdrift” sikter først og fremst til groove, driv og retningsfølelse. ”Intensitet” har mest å gjøre med spillestil; rytmikk, fraserings, og dermed også groove.

Videre vil jeg nå kort forklare hva jeg legger i følgende begreper i analysen:

- Syklisk versus lineær oppfattelse av låtene
- Lineær i betydningen horisontal versus vertikal improvisasjon
- Statisk spenning versus dynamisk spenning
- Statisk struktur/form versus lineær struktur/form, knyttet til narrativitetsbegrepet og ulike jazzstilarter

Jeg bruker begrepene syklisk og lineær i analysen for å beskrive hvordan jeg organiserer og oppfatter forløpet i låta. *Syklisk* sikter da til at jeg organiserer etter temaet og oppfatter låta som repetert runde for runde. Det motsatte er *lineær*, der jeg oppfatter låta som ett helhetlig, sammenhengende lydforløp (dette kommer jeg tilbake til nedenfor). *Lineær* bruker jeg også i en annen sammenheng, synonymt med *horisontal* eller skalaorientert, som en motsetning til *vertikal* eller akkordorientert improvisasjon. Dessuten snakker jeg om statisk spenning i motsetning til dynamisk spenning. *Statisk spenning* sikter til at spenningen i musikken oppleves som en jevn tilstand, slik jeg for eksempel vil beskrive i analysen av ”Mood”, i motsetning til *dynamisk spenning* som sikter til klarere kontraster mellom ro og framdrift, med oppbygging mot høydepunkter etterfulgt av avspenning, slik jeg vil beskrive ”Lost”. Men siden begrepene lineær og statisk gjerne brukes i en annen betydning i forhold til

strukturell oppbygning i jazz, og i tilknytning til bestemte stilarter, krever begrepene nærmere avklaring: Espen Eriksen (2001, s. 57f) bruker *lineær* i sammenheng med narrativitetsbegrepet, og snakker om lineær *utvikling* i et hendelsesforløp ut fra den komponerte strukturen. Eriksen forklarer musikalsk narrativitet slik:

For å ta musikalsk narrativitet først, betyr det at musikken gjennom sine musikalske strukturer forteller en historie. Imidlertid er det ikke alle musikalske parametere som er like egnet til dette formål. Som John Richardson (1999:25), vil også jeg i min behandling av musikalsk narrativitet legge vekt på melodikk, harmonikk og formprinsipper som de viktigste virkemidlene i oppbygningen av musikalske historier:

”Musical narrative involves all or some of the following elements: the interplay of motific and thematic material; the unfolding of extended thematic/harmonic structures (involving exposition, development, and recapitulation in sonata form); and an elaborate system of harmonic hierarchy designed to imbue the music with various degrees of tension and release.” For at musikalske strukturer skal oppleves som deler av ett hendelsesforløp må de ulike musikalske strukturene på en eller annen måte referere til hverandre (Eriksen 2001, s. 57).

Som Richard Middleton (1990) påpeker, er narrativitet også forbundet med lineær utvikling og fravær av repetisjon. I opposisjon til narrativitet lanserer nemlig Middleton det ”episke modus”, hvor fokuset nettopp er på repetisjon:

”In contrast to the narrative category, which privileges difference, there is what we can call an “epic” mode, where the focus is on repetition and varied repetition” (ibid: 216) (Eriksen 2001, s. 58).

Lineær utvikling i denne betydningen finner vi i typiske bopkomposisjoner, og Eriksen omtaler derfor Davis’ modaljazz og jazzrock som et brudd med moderne jazz (altså bop) og narrativitet: ”I motsetning til den første dansepregede jazzen, som jeg senere vil argumentere for at var basert på en relativt sterk vektlegging av sound, rytmikk og syklisk repetisjon, vektlegges det altså i bop lineær utvikling i melodikk, harmonikk og formskjemaer.” (2001, s. 63) Statistiske formskjemaer og syklisk repetisjon tilsvarer slik det motsatte av lineær utvikling; og Eriksen bruker *statisk* på denne måten for å beskrive Davis modaljazz og jazzrock-komposisjoner: ”lineær utvikling gjennom melodikk, harmonikk og formprinsipper, [kom] i løpet av Davis’ karriere, stadig (...) mer i bakgrunnen for statiske tilstander og fokus på sound, og fra 70-tallet også rytmikk” (ibid, s 80). Jeg forstår logikken i linearitet og narrativitet i bop som motsatt til statisk modaljazz og jazzrock, men selv vil jeg i denne oppgaven ikke knytte begrepene til den komponerte strukturen i låtene, og mener narrativ og lineær brukt på denne måten fort kan bli misvisende siden soloer kan være og oppleves lineære (skala- og melodiorienterte) og ”fortellende” selv om komposisjonene er statiske (repetitive). For eksempel omtales ”So What” (fra Davis 1959) av Eriksen som statisk, og det er jeg enig i; repetisjon av to akkorder i halvtoneavstand utgjør den harmoniske strukturen. Men på den annen side vil jeg si at Davis improviserer lineært, melodisk og fortellende, og ”brudd med narrativitet” i modaljazz skurrer da i forhold til opplevelsen av musikken og hva

jeg legger i begrepene. ”Maiden Voyage” er annen statisk komposisjon der jeg opplever improvisasjonene fortellende. Men fare for å forvirre ytterligere, opplever jeg som lytter nettopp statiske komposisjoner gjerne som lineære (her er jeg tilbake til lineær i min betydning, i tilknytning til organiseringen av låta og framdriftsfølelse), altså i sin helhet som sammenhengende lydforløp, fordi repetisjonene fort ”går over i hverandre” slik at jeg retter lite oppmerksom mot at skjema gjentar seg.

Begrepene narrativitet og linearitet knytter jeg intuitivt til historiefortelling gjennom horisontal improvisasjon, og til en annen stil enn bop (ut fra hvordan jeg hører og opplever denne stilen). Min bruk av narrativitet og linearitet retter seg altså ikke mot ”narrative strukturer”, som i skjema-/tema-/form-struktur i jazz. Til forsvar for min forståelse narrativitet vil jeg trekke inn litteraturkritikeren Peter Brooks (1984) som definerer seg bort fra narratologiens strukturfokusering i litteraturanalyse og sier han er mer interessert i hvordan historier tar form; det dynamiske aspektet ved narrativitet:

My interest in the dynamics of narrative, and in plotting as a human activity, entails an attempt to move beyond strict allegiance to the formalisms that have dominated the study of narrative in recent decades, including the structuralist work on narrative [altså “narratology”]. (...) [N]arratology has in practice been too concerned with the identification of minimal narrative units and paradigmatic structures; it has too much neglected the temporal dynamics that shape narratives in our reading of them, the play of desire in time that makes us turn pages and strive toward narrative ends. (...) I am more concerned with how narratives work on us, as readers, to create models of understanding, and with why we need and want such shaping orders (1984, s. xiii).

Jeg mener det samme kan sies om narrativitet i forhold til musikk, og er altså mer interessert i hvordan musikken høres og oppleves enn hvordan den kan organiseres og klassifiseres ut fra musikkens strukturelle oppbygning. Når jeg snakker om improvisasjon som ”å fortelle en historie” i denne oppgaven, sikter jeg til at en solo kan ha karakter som en historie, med oppbygning mot høydepunkter, skissering av stemninger, og fraseringen som kan minne om tale, uten at jeg sikter til et hendelsesforløp med en konkret handling eller er ute etter å påvise bestemte strukturer i lydforløpet. Dette kommer jeg tilbake til i slutten av kapittelet.

3.5 Metaforiske beskrivelser av musikk

”Spinning” i musikk er en metafor i seg selv idet vi omtaler en opplevd funksjon i musikken ved hjelp av et i utgangspunktet utenommusikalsk fenomen eller begrep, og det konvensjonelle musikkteoretiske begrepsapparatet innebefatter mange slike kvasitekniske begreper som vi ikke lenger tenker på som metaforer. Videre kan man benytte seg av mer

ukonvensjonelle språklige metaforer for å beskrive den opplevde spenningen, og det er metaforer av denne typen jeg først og fremst skal legge vekt på her. Som jeg straks kommer inn på kan man dessuten si at metaforer er mer enn språk; at de ikke bare beskriver selve musikken, men også sier noe grunnleggende om måten vi tenker på og opplever musikk på.

En *metafor* forstås gjerne som den overførte betydningen av et ord; et språklig bilde. ”Cognitive Metaphor Theory”, utarbeidet av lingvisten George Lakoff og filosofen Mark Johnson, har imidlertid en alternativ og utvidet forståelse av metaforers funksjon: Denne teorien anser ikke metaforbruk for å være et utelukkende språklig fenomen, men et grunnleggende kognitivt prinsipp som forbinder to forskjellige begrepsområder - ”the transfers occur between conceptual domains” (1993, s. 203). George Lakoff definerer derfor *metafor* som ”a cross-domain mapping in the conceptual system” (ibid).

Metaforbruk har lenge vært uglesett i den musikalske diskursen, og fraskrevet som håpløst subjektivt og uvitenskapelig (Aksnes 2002, s. 267). Marion Guck (bl.a. 1981) har imidlertid påpekt at selv de mest vitenskapelig orienterte analyser benytter seg av språklige metaforer. Hun innleder sin doktorgradsavhandling med å bemerke at siden vi så lett tyr til metaforer når vi skal si noe om våre responser til musikk, er det grunn til å tro at metaforer formidler noe som teknisk språk ikke gir informasjon om. Hun ønsker dessuten å vise at metaforiske og tekniske beskrivelser ikke bare er forskjellige, men kan fungere som filtre for hverandre (ibid, s. 116f). Gjennom undersøkelsen finner hun støtte for at metaforene som deltakerne benytter seg av kan spores tilbake til strukturer i musikken, samtidig som metaforene sier noe om hvordan strukturen oppleves. For eksempel bruker en av gruppene metaforen ”dive”, bildet av en stuper som går ut på et stupebrett og tilslutt tar sats, som fanger opp både formen på frasen, og opplevelsen av spenningsoppbygging før stupet (ibid, s. 58f). “Because metaphors express responses at the same time as they describe structure, in metaphor perceived structure and responses are fused” (ibid, s. 125).

Aksnes poengterer også at bruk av metaforer er grunnleggende ikke bare i vår språklige beskrivelse av musikken, men også for selve lytteopplevelsen. Dette viser seg gjennom assosiasjoner som er så gjennomgående at vi gjerne ser de vanligste assosiasjonene som tilhørende ”musikken selv”, for eksempel det at vi bruker romlige metaforer for å beskrive musikken, eller assosierer klang med fargenyanser. Guck (1981) påpeker også at en del metaforer kan kalles kvasitekniske, for eksempel spenning, bevegelse, rom, klimaks, mål, lys/mørk klang og tykk/tynn tekstur, idet de kan sies å ha en relativt bestemt, fastsatt mening i musikalsk sammenheng (i motsetning til metaforen ”dive” ovenfor) uten at de nødvendigvis

noen gang har blitt definert: "It is increasing rigidity of meaning that make them quasi technical" (1981, s. 111).

Aksnes argumenterer for at siden vi lyttere deler mange av de samme biologiske og kulturelle predisposisjonene, kan mange kroppsbaserte metaforer sies å være intersubjektive, og hun mener at vi mister mye av musikken dersom vi utelukkende i musikkanalyse fokuserer på kilder frigjort fra oss selv, slik som notebildet; "the 'disembodied' score" (2002, s. 267).

I et kapittel av doktorgradsavhandlingen sin bruker Aksnes Mark Johnsons "image schemas", for å analysere sine assosiasjoner til en følelse av vektløshet og på den annen side gravitasjon eller dragning mot noe i musikk av Geirr Tveitt. Hvorfor oppfatter vi for eksempel at vi "lander" på tonika, og hvordan har det seg at vi "lengter" etter tonika i et stykke musikk? (2002, s. 269). Nettopp dette med følelsen av framdrift og dragning i retning av noe, eller fravær av en slik følelse, står sentralt for spenningsoppbygning og spenningsopplevelse i musikk, og kan derfor være en fruktbar tilnærming også i min analyse. Inspirert av Aksnes vil jeg derfor gå litt inn på Johnsons måte å beskrive og forklare vår tenkning på. I analysen kommer jeg til å bruke begreper som "lineær", "syklisk" og "retningsfølelse" for å beskrive hvordan jeg organiserer lydforløpet i låtene, inspirert av Johnsons skjemaer, men mener ikke at låtene nødvendigvis oppfattes slik av alle eller at disse skjemaene er faktiske strukturer som kan trekkes ut av musikkopplevelsen eller -kognisjonen. Avsnittet om Johnsons metaforer og image schemas nedenfor har derimot til hensikt å belyse begreper som framdrift og retningsfølelse, hvorfor jeg tyr til metaforer og assosiasjoner for å beskrive musikken i analysen, hvorfor dette kan sies å være en naturlig og relevant i forhold til en opplevelseskvalitet som spenning, og hvordan jeg selv forstår og bruker Johnsons begreper.

I boka "The Body in the Mind" argumenterer Mark Johnson for at mening, forståelse og rasjonalitet oppstår fra og er betinget av våre kroppslige erfaringer, og at objektivistisk filosofi gjør feil i å skille hjerne og kropp, kognisjon og emosjon, og fornuft og fantasi. Han foreslår at vår forestillingsevne forbinder kognitive og kroppslige strukturer, og hevder at begreper som "balance", "attraction", og "force" kommer fra våre fysiske erfaringer med omverdenen og brukes i overført betydning for å uttrykke eller beskrive abstrakt mening og rasjonelle forbindelser (Johnson 1987). Johnson definerer *schemas* som "recurring structures of, or in, our perceptual interactions, bodily experiences, and cognitive operations"; gjentatte persepsjonsmønstre som vi ubevisst benytter oss av for å kunne oppleve orden og sammenheng i omverdenen (ibid, s. 79). Siden skjemaene er opplevelsesbaserte er de dynamiske og tilpasses ettersom vi gjør oss nye erfaringer, men de er likevel såpass konstante

at de kan kjennes igjen hos forskjellige personer over tid, siden vi alle har de samme erfaringene i forhold til visse dimensjoner av omverdenen, som for eksempel tyngdekraften. Skjemaene ”virker” tilsynelatende på tvers av sansene, og kan de derfor overføres metaforisk til fysiske og psykologiske erfaringer på andre områder, som åpner for assosiasjoner mellom fenomener tilhørende ulike kognitive områder. Her er det viktig å poengtere igjen at et skjema og illustrasjonene det gir ikke må forveksles med tingene selv, men bør oppfattes som kognitive ”skjelettstrukturer” i underbevisstheten (Aksnes 2002, s 269).

PATH-skjemaet har sammenheng med den grunnleggende metaforen STATES ARE LOCATIONS (Johnson 1987, s. 113f), og kan forklares slik: En vei eller sti (path) kjennetegnes av (1) en kilde eller utgangspunkt, (2) et mål, eller endepunkt og (3) en sekvens av sammenhengende ”beliggenheter” som forbinder utgangspunkt og mål. Vi kan tillegge denne stien tid- og retningsbestemthet (ibid), som når vi hører tonikas ankomst som en ”beliggenhet” som musikken beveger seg fram mot (Aksnes 2002, s. 269). PATH-skjemaet kan belyse hvordan jeg kan oppleve lydforløpet og framdriften i en jazzlåt *lineært*, ved at jeg trekker opp en sti i form av en spenningskurve, der begynnelsen og slutten av innspillingen markerer start og slutt av stien, med midlertidige mål og spenningshøyder underveis.

Dette med å dras videre i et lydforløp kan ”lengte” etter ro på i toneartens I. trinn, som bringer meg over til Johnsons ATTRACTION-skjema. Aksnes poengter at denne lengselsreaksjonen er et resultat av kulturelle konvensjoner og begrenser seg til en vestlig tonal harmonisk tradisjon, men at det samtidig er en reaksjon som ser ut til å ha med vår kroppslige væren i verden å gjøre. Man kan si at funksjonsharmonikken har festet seg i våre ører og kropper i form av ”image schemas” som påvirker hvordan vi opplever musikk, såkalte ”FORCE schemas” (2002, s. 269), der ATTRACTION er et av disse. Opplevelsesstrukturen slik den er forklart av Johnson er den samme som når vi føler oss tiltrukket av en annen person: ”The Force is not gravitational, in the standard sense, but is a kind of gravitation toward an object” (Johnson 1987, s. 48). Det at en dominant *leder*, oppleves på en slik måte, og kan ”forklare” retningsfølelse *framover* mot ro på I. trinnet.

CYCLE-skjemaet kan også belyse tids- og framdriftsoppfatningen, og kan kanskje i mange tilfeller være et bedre utgangspunkt for å snakke om organiseringen av en jazzlåt, som går runde for runde. ”A cycle is a temporal circle. The cycle begins with some initial state, proceeds through a sequence of connected events, and ends where it began, to start anew the recurring cyclic pattern.” (ibid, s. 119f) Vi lever etter naturlige sykluser, og konvensjonelle sykluser. En syklus i sin enkleste form kan illustreres med en sirkelbevegelse. Syklusen beveger seg i en retning fra start til slutt, i en fremadrettet sekvens av sammenhengende

tidsenheter (ibid). Å snakke om ”runder” eller ”rundefølelse” i jazz er typiske eksempler på innarbeidede metaforer; strengt talt er det jo snakk om enkeltakkorder etter hverandre som repeteres. I en ”syklisk” låt forestiller jeg meg altså at man starter på en ny runde av syklusen hver gang akkordskjemaet repeteres. Dette er beskrivende for opplevelsen av framdriften i *Lost*, som har et melodisk tema med relativt klare kontraster mellom A- og B-del, slik at jeg ”hører” tema gjenta seg også i korpartiene. På samme måte som en sirkel aldri helt stopper opp, rekker man dessuten aldri helt å lande i denne låta før man ”dras” med videre; I. trinnet rekker egentlig ikke å feste seg i funksjon av opplevd ro (jfr. Johnsons attraction scheme). Johnson påpeker imidlertid at sirkelillustrasjonen mislykkes i å formidle oppbyggingen som kjennetegner en syklus, som bedre illustreres ved en sinuskurve: ”For us, life patterns do not simply repeat; they exhibit a character of build-up and release. (...) This climatic structure is perhaps best represented by the sine wave with its periodic ”rise” and ”fall”. It is important to see that this climatic pattern is imposed by us” (ibid.). Som bilde på en spenningskurve i en låt (i motsetning til som bilde på rundefølelse) kan en slik sinuskurve være mer illustrerende.

Det kan også være verdt å merke seg metaforen *MORE IS UP*, som organiserer mange av våre språklige uttryksmåter når det gjelder mengde, og som står sentralt for Johnsons *SCALE*-skjema (ibid, s. 122). Dette at vi oppfatter mengde vertikalt, og for eksempel sier at nivået av noe stiger når mengden øker, viser seg for eksempel i at jeg ser for meg en spenningskurve som går opp når spenningen tiltar, og dessuten har en tendens til å gå opp når melodien går opp, altså at spenningen stiger når melodien stiger i registeret. Akkurat dette er også noe musikere utnytter mer eller mindre bevisst, som jeg var inne på i begynnelsen av kapittelet.

Visuelle, fysiske og emosjonelle metaforer kan altså være organiserende og beskrivende, og slik formidle noe om både hva og hvordan vi opplever.

Ingrid Monson (1996) trekker i likhet med mange andre (for eksempel Berliner 1994) fram metaforene tale og konversasjon for å si noe om improvisasjonsprosesser. Hun viser til Seeger (1977), og bemerker at det alltid vil være noe ved musikkopplevelse som ikke lar seg oversette til språk. Seeger ser musikk og språk som to typer auditiv kommunikasjon, som begge har med lyd å gjøre, men som representerer en ulik kognitiv opplevelse av virkeligheten: ”If language emphasized ”the intellection of reality”, music stressed its ”feeling” (35)”. (Monson 1996, s. 75). Feld (1994) ser derimot først og fremst *forbindelse* mellom språk og musikk, intellekt og følelser: ”For Feld, the way in which people talk about music - especially their metaphors- contributes a ”parallel steam” of figurative information

regarding the conceptualization and interpretation of sound and mediates between speech and music as feelingful activities (Feld 1994)” (ibid).

Språkmetaforen om improvisasjon viser seg for eksempel i ”turn taking” slik som i en samtale, eller at musikere beskriver det å spille som “å si” eller “å snakke om” (Monson 1996, s. 82). Språk kan på en tredje måte brukes som metafor for “musikalsk stil og syntaks”. Her trekker Monson inn Saussures skille mellom *Langue* og *Parole*; språk som system, og språk slik det framføres (ibid, s. 83), og sier at når musikere snakker om ”the jazz language”, er dette språk i betydningen av *Langue*, som et musikalsk og estetisk system som skiller seg fra andre, mens spilling omtalt som ”talking” dreier seg om framførelse. ”Samtale” i musikalsk sammenheng henspiller dessuten til at musikerne i et band må lytte til og kommunisere med hverandre, og videre kommunisere med publikum.

Monson (i likhet med Guck) bemerker også at musikere gjerne foretrekker å beskrive musikken metaforisk, selv om de kan teorien og fagterminologien, fordi metaforene fanger opp de sosiale og estetiske prosessene ved musikken og musikkutøvelsen, og det teoretiske språket virker ”sjelløst” for mange (ibid, s. 93).

I analysen kommer jeg til å bruke flere av disse språkmetaforene. For eksempel bruker jeg i analysen av ”lost” metaforen å *fortelle en historie* i en solo, og sammenlikner improvisasjon med å *snakke* eller å *synge*. Da sikter jeg til det musikalske uttrykket og abstrakt mening, og til at improvisatoren kan formidle en stemning eller en følelse, ikke at improvisatoren skisserer en konkret handling. Med *abstrakt mening* mener jeg for eksempel at elementer eller gester fra tema tas opp igjen og utvikles i korene (for eksempel lange utholdte toner og fallende bevegelser som i *Lost*), eller at klang og tonekvaliteter kan gi assosiasjoner til ulike stemninger og følelser. Slike assosiasjoner vil riktignok kunne være mening av mer konkret art for den enkelte lytteren, men jeg er bevisst på at dette baserer seg på subjektiv tolkning og ikke nødvendigvis på hva musikeren selv har lagt i musikken. Med *musikalsk uttrykk* sikter jeg i denne sammenheng til at frasing i musikk og tale kan knyttes sammen på to nivåer, i det at både spilte og talte fraser kan ha liknende *struktur*, og kan *formidle* noe. Førstnevnte nivå eksemplifiseres godt av følgende utdrag fra Berliners ”Thinking in Jazz”:

Turrentine elaborates, explaining that improvising ”linear or melodic” ideas is like “writing a sentence”. The commas, the periods, and the exclamation points have to be very pronounced. (...) In other instances, speech rhythm provides the means for soloists to create interesting cross-rhythms in relation to the rest of the band. When singers shape phrases according to natural cadences of song texts, and when players imitate the models of language by uttering speechlike patterns with their instruments, they pull their phrases momentarily outside of the time (Berliner 1994, s. 157f).

Språk eller tale metaforen insinuerer altså samtidig at fraseringen ”betyr noe”, eller at det ligger mening og følelse bak den improviserte musikken, av mer eller mindre abstrakt art.

3.6 Oppsummering

Jeg bruker spenningsbegrepet for å omtale opplevelse framdrift og stemning i musikken, som påvirkes av bl.a. variert kompleksitet, aktivitet, bevegelse og retning i harmonikk, rytmikk og melodikk. Her er det forskjeller mellom ulike jazzstilarter når det gjelder bruk av ulike intensitetsskapende elementer og vektlegging av bestemte parametere, som jeg kommer tilbake til i kapittel 4. I jazz er grooven som rytmeseksjonen skaper grunnleggende for den opplevde spenningen, og videre kan solistene utnytte kontraster i ulike musikalske parametere for å skape spenning og avspenning. Selv om man skal passe seg for å trekke slutninger om kausalitet, kan man altså finne noen mulige ”*forklaringer*” på spenningsopplevelse ved å peke på konkrete musikalske elementer og bruke jazzteoretisk terminologi. Med hensyn til hvordan man kan *beskrive og formidle* denne opplevelseskvaliteten, har jeg vært inne på at metaforiske beskrivelser av musikken på en annen måte både kan si noe om musikkens struktur og prosessene i bandet, og om hvordan musikken oppleves.

Kap. 4: Jazz rundt 1960

I dette kapittelet vil jeg gi et bilde av musikken i analysen som en del av den vidtfavnende stilepoken jeg har kalt "jazz rundt 1960". Jeg kommer inn på nye impulser og spenningsskapende elementer, og gir tilsatt en omtale av albumene som låtene i analysen er utgitt på og musikerne som framfører dem.

4.1 Jazzen i forandring ved inngangen til 1960-tallet

Det skjer mye nytt innen jazzen rundt 1960; etablerte normer utfordres og musikalske parametere utforskes på nye måter. I artikkelen "1959: the beginning of beyond" erklærer Darius Brubeck (2002) rett og slett året 1959 for begynnelsen på moderne (contemporary) jazz:

Nineteen fifty-nine was the year when jazz, as it is now, began. Jazz before this time is now largely regarded as historic, as music usually identified by regional (e.g., Harlem school, Chicago Style) and temporal (early jazz, Swing Era) associations. From 1959 onwards, it more resembles universal current practice, indicating – that this is the beginning of contemporary jazz. (Brubeck 2002, s. 177).

Dateringen av starten på moderne jazz til nettopp dette året kan selvfølgelig diskuteres, og man kan innvende at moderne jazz starter med bop: I artikkelen " 'Moldy Figs' and the Modernist: Jazz at war (1942-1946)" omtaler Bernard Gendron (1995) bopens fremvekst fra midten av 40-tallet som et moderne gjennombrudd, da jazzen gjennomgikk en historisk transformasjon fra underholdningsmusikk til kunstmusikk⁷. Høyt tempo, avansert harmonikk, hyppige akkordskifter og virtuos improvisasjonsteknikk markerte bopens funksjon som lyttemusikk til forskjell fra dansemusikk, og slik kan man argumentere for at "det moderne" starter her. Brubeck har imidlertid også "rett" og kan sies å bruke begrepet "moderne" i en litt annen betydning enn Gendron. Brubeck (som sitert ovenfor) betoner at det ved inngangen til 1960-tallet skjer nyskapninger innen stilarter som spenner fra mainstream til avantgarde, som minner om "universell nåværende praksis" og i mindre grad enn tidligere stilarter regnes for å tilhøre fortida, og slik kan sies å være starten på moderne jazz. Brubeck eksemplifiserer *det nye* ved å trekke fram følgende fire plateutgivelser fra 1959: Kind of Blue (Miles Davis),

⁷ Gendron skriver i denne artikkelen om den konfliktfylte kommunikasjonen mellom massekulturen og den modernistiske høykulturen, som innen samme tiår viste seg gjennom to "jazzkriger": I den første representerte den nye stilarten Swing modernisme, og ble kritisert av New Orleans-tilhengere for å underminere det som "ekte" jazz sto for ved å rette seg mot massekulturen. I neste konflikt var modernismen representert av Bebop bevegelsen, mens Swing nå var blitt en del av "the traditional and tried-and-true" (ibid, s32), på side med New Orleans (ibid, s. 33).

Time Out (Dave Brubeck), Giant Steps (John Coltrane) og The Shape of Jazz to Come (Ornette Coleman):

Miles Davis ble først kjent som boputøver på 1940-tallet, men på Kind of Blue er komplekse boplåter med hyppige akkordskifter byttet ut med “enkle” låter som først og fremst tar utgangspunkt i skalaer:

Kind of Blue was not so much a revolution as a realisation, a supreme realisation of achieved simplicity. This is music that is expressive and cool, modern and simple, intellectually conceived – it is explicitly based on a theoretical idea – yet spontaneous in execution. Declaring ‘war on the chord’ meant no longer having to race around a slalom course of harmonic “changes” (ibid, s. 197).

Det enkle viser seg på dette albumet både i harmonikk og form. For eksempel består So What av bare 2 akkorder over 32 takter, mens Flamenco Sketches er en serie av fem modale skalaer, der solisten selv avgjør hvor lenge han vil spille innen hver skala til serien er fullført. Bill Evans (sitert ibid.) skriver i albumteksten at Davis’ låter først og fremst er rammeverk, som i sin enkelhet likevel inneholder nok til å mane fram store improvisatoriske prestasjoner:

As a painter needs his framework of parchment, the improvising musical group needs its framework in time. Miles Davis presents here frameworks which are exquisite in their simplicity and yet contain all that is necessary to stimulate performance with a sure reference to the primary conception.

Selv om dette ikke er det første eksempelet på jazzkomposisjoner som tar utgangspunkt i modale skalaer, er albumet absolutt en tidlig klassiker innen modaljazz. Som Brubeck poengterer er det imidlertid ikke enkeltfaktorer, men hele den integrerte estetiske prestasjonen de seks musikerne står for, som gjør det til en klassiker (ibid).

Som en motsats til enkelheten på Kind of Blue, gir John Coltrane (som også spiller på Kind of Blue) altså i samme år ut Giant Steps, der han tøyser arbeidet med akkordprogresjoner til det ytterste. ”Coltrane seems almost to want to separate each note of the chord (and its overtones) into separate entities and suck out even the most minute musical potential” (LeRoi Jones, sitert ibid, s. 197). Countdown er for eksempel en versjon av Eddie Vinsons ”Tune up”, der Coltrane har fordoblet antall akkorder og skrevet om melodien. Det nytenkende her ligger ikke i å reharmonisere låter, men i måten han velger og organiserer akkorder på:

What is most significant here is not just that he added chords to an existing progression – others had often done this before – but the challenging manner in which he chose chords and the way he improvised solos over them. His system involved stacking distantly related chords on top of each other. Then, when he improvised solos, Coltrane devoured the chord changes, trying to acknowledge every note in every chord and every scale that might be compatible with it. This was a historically significant contribution to the evolution of jazz styles (Gridley 200, s. 263).

Coltrane går etter hvert bort fra denne spillestilen, kjent som "Sheets of Sound" (ibid), og videreutvikler bruk av modale elementer på blant andre albumet *My Favourite Things* (1960, 1961), noe balladen *Naima* fra *Giant Steps* gir en smakebit på. Selv om akkordene skifter i hver takt, veksler bassen mellom to pedaltoner under melodien gjennom hele låta; et typisk virkemiddel i mange modaljazzkomposisjoner.

Ornette Coleman hadde et ganske annet forhold til akkorder enn Coltrane, og *The Shape of Jazz to Come* vitner om en annen tenkning rundt improvisasjon. Som Brubeck sier det: "For Coleman, playing on chord changes would have been just 'playing the background', the equivalent of not really improvising at all." Musikken hans kan kalles frijazz, men er fri bare i visse henseender. Låtene er stort sett ikke basert på forhåndsbestemte akkordprogresjoner, men han skrev for eksempel gjerne ned et toneomfang som bassisten skulle bevege seg innen. Musikken er ikke atonal; Coleman bytter toneart fritt, men holder seg altså rundt et tonesenter lenge nok til at man hører en toneart (Gridley 2000, s. 285ff). Han orienterer seg horisontalt, og spiller melodiest over et "fritt" komp. Martin Williams forklarer effekten på denne måten i albumteksten til *The Shape of Jazz to Come*: "The basis is this: if you put a conventional chord under my note, you limit the number of choices I have for my next note; if you do not, my melody may move freely in a far greater choice of direction". På dette albumet finner vi både bluesy låter med sangbare temaer, som *Peace* og *Lonely Woman* der bassen spiller rundt en pedaltone, og friere og mer uvanlige og utprøvende melodier som den bopaktige *Eventually*. I likhet med *Kind of Blue* men på en annen måte, representerer altså *The Shape of Jazz to Come* nytt fokus på improvisasjon og frihet i forhold til harmonikken. Men det bør nevnes her at plata "Free Jazz" fra året etter, der Coleman spiller med dobbel pianoløs kvartett, anses å ha hatt større påvirkning for frijazzen enn *The Shape of Jazz to Come*. Gridley påpeker at en rekke andre musikere tok i bruk frie formprinsipper etter utgivelsen av *Free Jazz*, som altså ble en inspirasjonskilde på dette området, til sammenlikning med hvordan *Kind of Blue* populariserte bruk av modale elementer (ibid, s. 286f).

Dave Brubecks *Time Out* er også dedikert til arbeidet med en bestemt musikalsk idé, men her dreier det seg om eksperimentering med metrum og rytme. Mens de aller fleste jazzlåter tidligere hadde holdt seg innen 4/4 eller iblant 3/4, inneholder *Time Out* låter i utradisjonelle taktarter som 9/8 med underdelingen 2-2-2-3 på *Blue Rondo a La Turk*, 5/4 på *Take Five*, eller *Three to Get Ready*, der formen er 2 takter i 3/4 etterfulgt av 2 takter i 4/4.

Disse eksemplene gir selvfølgelig et fullstendig bilde av året 1959 eller den generelle utviklingen på 60-tallet⁸. Men de fire albumene gir eksempler på nytenkning innen ulike sameksisterende stilarter, som foregriper 60-tallet som en epoke for betydelige forandringer innen jazzen: "these landmarks of modern jazz at the end of the 1950s anticipate the 1960s as the epoch of stretching the form" (Brubeck 2002, s. 196). I forhold til låtutvalget i denne oppgaven nytenkning innen form, modalitet, den horisontale orienteringen til improvisasjon og fokus på melodi viktige momenter.

4.2 Cool jazz, modal jazz og hard bop

Låtene jeg har valgt å omtale og analysere kan gis flere ulike merkelapper, som "cool jazz", "modal jazz", "hard bop" eller "post bop". Stilbetegnelser innen jazz kan imidlertid være problematisk og misvisende, siden mange har blitt brukt forskjellig av musikere innen og journalister utenfor musikkmiljøet, og forskjellig nå i forhold til da musikken og stilene oppsto. Dessuten sier betegnelsene sider etter min mening lite om kvalitetene ved musikken, men forutsetter at man vet hva som er lagt i dem. Hva sier for eksempel "post bop" egentlig om musikken? Overgangene mellom undersjangrene er dessuten glidende, og mange artister som beveger seg innen mange sjangre har gjerne blitt feilaktig identifisert med først og fremst én stil. Jeg vil likevel kort beskrive de ulike undersjangrene, for å gi et foreløpig bilde av noen typiske trekk ved musikken i utvalget.

Gridley definerer **cool jazz** som moderne jazz som er mykere og lettere å følge enn for eksempel Charlie Parker og Dizzie Gillespies bop (2000, s. 184). Blåserne spiller gjerne mindre røfft med en lettere, mykere og tørrere tone enn i bop, bruker lite eller ingen vibrato, og holder seg gjerne unna det høyeste registeret. Tempoet er gjerne roligere og stemningen mer avslappet, men Gridley bemerker at mye musikk som betegnes cool skiller seg lite fra bop (ibid., s. 186). Han mener også at for eksempel Kind of Blue ofte noe feilaktig betegnes "cool jazz" fordi Davis allerede er assosiert med cool stilen etter utgivelsen Birth of the Cool, mens albumet egentlig passer bedre inn under "modal jazz" eller "hard bop" kategorien. Betegnelsen **hard-bop** oppsto ifølge Gridley i 1950-åra for å omtale stiler med røtter i bop som i større eller mindre grad skilte seg både fra tidlig bop og cool. Musikerne selv omtalte

⁸ Brubeck kommer også inn på andre sentrale artister og viktige hendelser innen jazzen og innen kunst og kultur for øvrig i artikkelen, men jeg ikke skal gå videre inn på dette her.

disse stilene stort sett bare som ”bop” eller ”bebop”, mens journalistene kom opp med en rekke andre betegnelser basert på ulike karaktertrekk ved stilene; som hard bop, funky jazz, mainstream, post-bop og soul jazz. Bruken av disse stilbetegnelsene har imidlertid vært noe ukritisk og inkonsekvent, som førte til at det nærmest ble satt likhetstegn mellom musikers funky jazz hit’er og resten av hard bop produksjonen, mens disse hit’ene bare representerer en underkategori og et fragment av produksjonen på denne tiden. For eksempel gjelder dette artister som Horace Silver (ibid, s. 205). Gridley bemerker at det ikke finnes noen entydig overordnet betegnelse for stiler som sameksisterer med funky jazz, men velger seg hard-bop som en samlebetegnelse, og trekker fram følgende trekk der denne musikken gjerne skiller seg fra bop:

- Gjerne noe enklere improviserte linjer
- Trommeslagerne spiller med større aktivitet
- Mørkere, tyngre og røffere tonekvalitet
- Komposisjonene bygger i mindre grad på form og akkordprogresjoner fra gamle populærlåter
- Mindre start og stopp
- Driv (drive): “there is a hard driving feeling that pushes relentlessly, with an emphasis on consistent swinging”
- Mer variert rytmikk og voicing i piano (ibid, s. 207f)

Modal jazz utviklet seg som en ny stil på slutten av 50-tallet, med en betydelig roligere harmonisk rytme enn i bop og med skalaer som utgangspunkt for improvisasjon i stedet for akkorder, og da gjerne modale skalaer til forskjell fra vanlig dur eller moll, eller ”beslektede” skalaer fra for eksempel spansk eller indisk musikk (Kernfeld)⁹. Låtene holder seg sjelden kun til tonene innenfor den aktuelle modale skalaen, men det modale preger stemningen i musikken. I typiske modaljazzkomposisjoner veksler man gjerne bare mellom to akkorder og lar en pedaltone ligge under melodien, og spiller innen skalaen som ligger nærmest denne akkorden, for eksempel D-dorisk til Dm7. Betegnelsen brukes også om noe musikk som holder seg innen vanlig dur/moll-tonalitet, men som har en liknende oppbygning, og dermed en liknende stemning ved seg. Barry Kernfeld beskriver stemningen som meditativ, og

⁹ Med modale skalaer mener jeg toneforholdene vi finner innen de såkalte ”kirketoneartene”, som kan spilles på de hvite tangentene på et piano fra c-c (jonisk, vanlig dur), d-d (dorisk, høyt 6.trinn), e-e (frygisk, lavt 2. trinn) osv (Benestad 1985, s. 83ff) . Hver skala har sine særegne spenningspunkter i forhold til vanlig dur og moll, f.eks. kan det høye 6. trinnet i den doriske skalaen sies å gi dur-preg til mollskalaen. Intervallene som naturlig ligger i disse skalaene kan så transponeres til alle tonearter.

kommer inn på hvordan denne typen jazz ga nye muligheter både for de enkelte musikerne og for samspillet i en gruppe:

Because it is free of frequent harmonic interruption, rhythm section players can create an unhurried and meditative feeling; soloists may enhance this mood further, or work against it, layering dissonances against a modal background. (...) Modal scales influence both melodic and harmonic content, contributing to a weakened functionality and ambiguous tonality (Kernfeld).

Den rolige harmoniske rytmen gir solistene tid og mulighet til å bygge opp lange spenningskurver. Stilen kan på den ene side sies å være befriende "enkel" i forhold til bop, men også artistisk utfordrende siden solisten skal skape interessante melodiske linjer over et "statisk" komp. At et repetitivt og tilsynelatende statisk komp likevel gir rom for variasjon vil jeg gi eksempler på senere.

Brubeck (2002, s. 91) trekker fram pianisten og komponisten George Russels musikkfilosofiske teori, "The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation", som en viktig innflytelse i denne prosessen:

Russel codified the modal approach to harmony (using scales instead of chords) in a theoretical treatise that he says was inspired by a causal remark the eighteen-year-old Miles Davis made to him in 1944: Miles said he wanted to learn all the changes and I reasoned that he might try to find the closest scale for every chord... Davis popularised those liberating ideas in recordings like *Kind of Blue*, undermining the entire harmonic foundation of bop that had inspired him and Russel in the first place" (Giddins 1998, s. 6, sitert i Brubeck 2002, s. 191)

Russel bygger teorien ut fra den lydiske skalaen, det vil si de hvite tangentene fra F til F på et piano, istedenfor den vanlige durskalaen fra c-c, og gir akustiske, historiske og musikalske begrunnelser for dette¹⁰. Som Brubeck skriver virket nok teorien både kompliserende og klargjørende, men representerer uansett en frigjøring fra etablert teori som den eneste mulige og riktige. Ideen om å ta utgangspunkt i én eller flere modale skalaer i improvisasjon seg allerede på Davis' "Milestones" og i samarbeid med Gil Evans på deres utgave av Gerswins *Porgy and Bess*, der "Summertime" inneholder et lengre modalvamp uten akkordskifter (Kernfeld). "So What" er nok imidlertid eksempelet som er kjent for flest, som effektivt viser at moll7 akkorden passer inn i og dermed sammen med den doriske skalaen.

Stilbetegnelser som dette blir veldig generelle, og det kan kanskje være like vesentlig å fokusere på de enkelte bandenes særegne stil og sound. I overensstemmelse med min egen oppfatning snakker Gridley for eksempel om "the style of the 1960s Miles Davis Quintet" som en egen stil, heller enn å la alt falle inn under hard bop eller modaljazz -kategorien.

¹⁰ For nærmere omtale av Russels teori, se Brubeck, 2002 s. 191ff.

Gridley bruker dette som merkelapp for å omtale Herbie Hancocks album Maiden Voyage og Empyrean Isles, der kompet jo er som i Davis' 2. kvintett, da han skal klassifisere Hancocks komposisjoner i forskjellige stilarter (2000, s. 320).

Jeg har altså ikke som mål å definere én homogen stilart eller gi en uttømmende definisjon av ”jazz rundt 1960” gjennom låtutvalget jeg presenterer. Låtutvalget begrenser seg til Miles Davis andre kvintett og medlemmenes soloprojekter, trommeslager og bassist går igjen på alle innspillingene, og 3 av de 5 komposisjonene (Footprints, Lost og Iris) er av Wayne Shorter, mens Mood er skrevet av Ron Carter og Maiden Voyage av Herbie Hancock. Låtene kan sies å være like og preget av kvintettens særegne sound og komposisjonsteknikk, men så er også nettopp denne kvintetten og dens utspring toneangivende på 1960-tallet og viser slik tendenser som er typiske for tiden. Det viktige er uansett den særegne spenningen i låtene som jeg er ute etter å beskrive og forklare.

Mange av låtene er fra album som gjorde kommersiell suksess da de kom ut, eller har blitt svært populære i ettertid, som Footprints og Maiden Voyage. Man kan spørre seg om dette er fordi de er lett tilgjengelige (i betydningen sannsynlige å bli eksponert for) pga populariteten, om de er lett tilgjengelige musikalsk sett og derfor når et bredt publikum, eller om det rett og slett er noe ved stemningen i disse låtene og albumene som appellerer til folk? Gridley skriver om John Coltranes My Favourite Things, en annen salgssuksess:

This proved one of Coltrane's best-selling recordings, undoubtedly in part of the great familiarity of the tune. The performance's popularity stems also from several musical components which collectively make it easy to listen to: the minor key, the simplicity of the accompaniment harmonies, its waltz meter, and the extensive repetition of short patterns (these final two components lend a hypnotic, swaying feeling) (2000, s 265).

Han trekker altså fram at låta var kjent for folk og lett å lytte til, men bemerker også at mange samtidige jazzmusikere prøvde å oppnå den samme stemningen ved å etterlikne oppbygningen av denne låta. Dessuten har jeg inntrykk av at denne plata er like populær blant ”musikk-kjennere” som ufaglærte ”musikkelskere”, og at dette gjelder mange av de populære klassikerne, så tilgjengelighet er ikke nødvendigvis avgjørende faktor. Jeg skal ikke spekulere videre i årsaker til låtenes popularitet, men vil bemerke at jeg har valgt låter som jeg av forskjellig grunner umiddelbart festet meg ved da jeg hørte dem, og som for meg oppleves spenningsfylte og groovy eller fengende uten å bli uinteressante etter flere gjennomlyttinger. Noen vil jeg si er enkle i oppbygning, som Footprints og Maiden Voyage, mens Lost og Iris er relativt komplekse harmonisk, og Iris og Mood også formmessig. Uansett opplever jeg at

de har en stemning felles som er typisk for tiden, men samtidig sine særegenheter, som jeg vil forsøke å beskrive i analysen.

Men først vil jeg si litt om låtene i utvalget og albumene de hører til, om musikerne som fremfører dem og om samspillet i gruppene. Her har jeg dessuten tatt med en del sitater fra albumtekstene, for å vise hvordan musikken her gjerne beskrives på en poetisk måte, med bruk av metaforer og i noen tilfeller utenommusikalske assosiasjoner. Selv om ikke *Kind of Blue* er representert i analysen, har jeg likevel valgt å omtale albumet her, både fordi dette er en av platene som ga utgangspunkt for interessen min for nettopp spenning og driv i jazz på 1960-tallet, og pga albumets historiske betydning for en ny orientering til harmonikk og melodikk. Alle låtene analysen fremføres altså av grupper som har bassist, trommeslager og delvis også pianist fra kompet i Miles Davis' Kvintett 1963-68 som fellesnevner.

4.3 Beskrivelse av albumene i analysen

Kind of Blue fremføres av *Miles Davis' første kvintett 1959-63*, med Wynton Kelly (piano), Paul Chambers (bass) og Jimmy Cobb (trommer) i rytmeseksjonen og John Coltrane på tenorsaksofon, er her supplert med Cannonball Adderly på altsaksofon, og ikke minst Bill Evans som erstatter Kelly på piano (bortsett fra på *Freddie Freeloader*). Albumet er blant de mest siterte i jazzhistorien, men musikken har like fullt bevart magien og har som Robert Palmer sier noe "utsigelig" ved seg som gjør at interessen holdes oppe:

...a number of critics immediately recognized *Kind of Blue* as a modern masterpiece, and in recent years little has been heard to the contrary. Not even the sort of after-the-fact analysis that has managed to make certain other recorded masterworks all-too-familiar, draining them of a great deal of their "magic" or "charge", has dimmed the luster of *Kind of Blue*. Miles Davis never liked "explaining" his music, and when it comes to *Kind of Blue*, the other musicians he chose as partners have managed to avoid analysing the proceedings to death. Somehow, the experience of *Kind of Blue* insists on retaining at least a touch of the ineffable (Robert Palmer, albumteksten s. 10).

Som jeg har vært inne på ga modalitet en større harmonisk frihet, og Palmer skriver at Davis så dette som en måte å forenkle moderne jazz på, som med bopen hadde utviklet seg til det ytterste av akkordisk kompleksitet:

"The music has gotten thick" Miles complained in a 1958 interview for *The Jazz Review*. "Guys give me tunes and they're full of chords. I can't play them... I think a movement in jazz is beginning away from the conventional string of chords, and a return to emphasis on melodic rather than harmonic variation. There will be fewer chords but infinite possibilities as to what to do with them". Technical though it may seem to nonmusicians, Davis statement can be

reduced to a single, simple position: a return to melody. Kind of Blue is, in a sense, all melody – and atmosphere. In essence, Miles Davis was looking for new forms that would encourage his musicians to improvise in streams of pure melody, which is an aspect of music as easily appreciated by the layman as by those who speak modal (ibid.).

Den siste kommentaren er interessant – dette er musikk “for alle”, og det antydes at man ikke trenger teorikunnskap for å oppfatte stemningen i musikken.

Harmonisk frihet og forenkling er imidlertid bare en del av bildet. Mens den harmoniske kompleksiteten faller bort, tilfører Davis et nytt element; fokus på sound og klang. Espen Eriksen (2001, s. 67) snakker om ”Davis’ systematiske brudd med de modernistiske prioriteringene narrativitet, logosentrisme og autonomitet” og ”gradvise nedbygging av melodikk, harmonikk og formskjemaer (til fordel for statiske tilstander og fokus på sound og rytmikk)”.

Miles Davis har en særegen trompetstil, som Gridley heller vil kalle ”Miles Davis” enn ”jazztrompet” (2000, s. 230). Det gjelder både tonekvalitet; som å alterere tonehøyde i begynnelsen og slutten av toner og bruk av harmon mute, men dessuten en evne til å spille enkelt og begrenset og konstruere melodiske figurer både innen og fritt i forhold til den faste time’en:

Davis is a master of self-restraint. His placement of silence is at least as significant as his choice of notes, and he often lets several beats pass without playing. During the moments he is not sounding his own notes, the sound of bass, drums and piano comes through clearly, further enhancing the mood (ibid, s. 231).

Det virkelig særegne vil jeg si ligger i den personlige tonen i instrumentet, som Anthony Tuttle malerisk beskriver på denne måten:

His Sound? With open horn, it can be driving, frantic, joyful or harsh, a painter liberating a canvas to realms of vivid colour; muted, it has the lyric delicacy of wind-whistling grass or the subtle hesitancy of sunlight piercing clouds. No matter which, the sound bristles with inventiveness and harbors an intricately welded internal core, an inherent musical tension that probes as it plays and seems never at the point of resolution until each song is fully realized, and finally ended. (Anthony Tuttle i albumteksten til E.S.P)

På låteksemplene *Iris* (Shorter), *Mood* (Carter) og *Footprints* (Shorter) hører vi *Miles Davis’ andre kvintett 1963-68*: med Herbie Hancock (piano), Ron Carter (bass), Toni Williams (trommer) og Wayne Shorter (tenorsaksofon).

Iris og Mood er fra **E.S.P** som ble utgitt i 1965. Footprints er komponert av Shorter og først utgitt på Adams Apple fra 1966, mens denne versjonen er fra **Miles Smiles** (1967). På E.S.P eksperimenterer gruppa særlig med form og rytme i komposisjonene, og melodier som gjerne står ganske fritt i forhold til harmonikken. Davis foretrakk ifølge Gridley etter 1964 låter uten overganger i form av bridge/ B-deler, komplekse turnarounds eller andre elementer som kunne forhindre en jevn, fri flyt i lydforløpet. Et luftig og romslig uttrykk som resultat av å bruke avstand mellom tonene, mykt buete linjer og mange utholdte toner, er typiske trekk ved komposisjonene fra perioden 1965-68 (Gridley 2000, s. 244). Shorter ble en viktig og nytenkende bidragsyter til kvintettens sound. Mange av hans komposisjoner består av intervallbaserte temaer og utypiske akkordprogresjoner. Tittellåta E.S.P. er for eksempel en "up tempo" låt der temaet hovedsakelig bygger på synkoperinger av og rundt kvartintervallet (mellom c-g-d), mens Footprints (Miles Smiles) og Iris (E.S.P) har temaer som preges av buer og myke linjer eller bølger. Sistnevnte er dessuten et typisk eksempel på Shorters originale bruk av harmonikk. Gridley bemerker at låtene hans dessuten baserer seg på en spesiell rollefordeling: "Shorter's writing brought stable simplicity to the top, and Williams drumming brought super charged rhythmic complexity to the bottom". Rollefordelingen er altså motsatt i forhold til den som er typisk i bop, der rytmeseksjonen står for det enkle stabile.

I tillegg til originale komposisjoner bidro dessuten Wayne Shorter med sin særegne spillestil, med uforutsigbare linjer og melodier som flyter over og forbi taktslagene. Jeg synes Gridley beskriver tonen hans godt, som "a gray tone with a broad textured surface and soft edges. It was a hard sound, but he could temper that hardness to the mood of the music." (ibid, s. 255). Shorter spiller gjerne uten vibrato, mykt men intenst, og har en egen ro over spillingen.

På soloalbumet **The Soothsayer** (1965) spiller Shorter med Freddie Hubbard på trompet og altsaksofonisten James Spaulding, mens kompet er som i kvintetten med Davis; Carter, Williams, og McCoy Tyner (til forskjell fra Hancock i Davis kvintett).

Den første låta på albumet, Lost, er den jeg bruker som eksempel i analysen, og skiller seg nok litt ut som selve kroneksempelen på spenningen jeg i utgangspunktet var ute etter å beskrive. Denne grep interessen min ved første gjennomlytting, og er fortsatt givende å lytte til. Som jeg kommer tilbake til er det mange elementer her som bidrar til et gyngende, smygende, men likevel intenst driv. Linjer og utvikling av enkle motiver, og kontrastvirkninger både i låtenes temaer og musikernes improvisasjoner, er typisk for mange av låtene på albumet, som Michael Cuscuna er inne på idet han beskriver låta

The Soothsayer: “The Soothsayer is a burning, delightful descending line that engenders the kind of fire that makes Spaulding fly. (...) Shorter launches his flight with those fragmented, punctuated lines that were a trademark of his playing in the sixties.” (Michael Cuscuna, albumteksten)

Freddie Hubbard bidrar dessuten til å sette det jeg vil kalle en “innbitt” stemning, til tider aggressiv, hovedsakelig i time, med en tone og spillestil som skiller seg fra Davis.

Mange av Wayne Shorters komposisjoner er som jeg har vært inne på harmonisk komplekse, som låteksemplene Iris og Lost, men på en måte som likevel fordrer melodisk og lineær improvisasjon. Selv om linjene og akkordprogresjonene er uvanlige vil likevel si de følger hverandre naturlig når man hører dem, og jeg vil tro at man kan oppleve stemninger i og ”forstå” disse låtene godt uten formell musikkunnskap¹¹. Komposisjonene oppfattes med andre ord ikke nødvendigvis som kompliserte før man velger å se nærmere på strukturen, men skaper spenninger og drar i retninger som kanskje virker uvante¹², og i alle fall for meg dermed oppleves som interessante å lytte til.

Herbie Hancocks soloalbum **Maiden Voyage** viser nok et utspring av kvintetten, der Hancock, Carter og Williams spiller med Hubbard og George Coleman på tenorsaksofon. Dette er et konseptalbum, en ode til havet, og viser en trend innen jazzen på 60-tallet når det gjelder musikk med utenommusikalske konnotasjoner; her interessen for ”naturens mysterier” (Budds 1990, s. 109). Fire av de fem låttitlene fanger opp havtemaet direkte; ”Maiden Voyage”, ”The Eye of The Hurricane”, ”Little One”, ”Survival of The Fittest” og ”Dolphin Dance”, og dessuten leder Hancock lytterens fantasi med den innledende albumteksten:

This music attempts to capture its [havets] vastness and majesty, the splendor of a sea-going vessel on its maiden voyage, the graceful beauty of the playful dolphins, the constant struggle for survival of even the tiniest sea creatures, and the awesome destructive power of the hurricane. (Herbie Hancock i albumteksten til Maiden Voyage)

Resten av den originale albumteksten er en fortellende naturskildring av av Nora Kelly, som videre stadfester utgangstemaet for musikerne. Bob Belden mener Hancocks kvintett også lykkes med å gjenspeile den annonserte stemningen:

There is an aura surrounding the melodic material and the rhythms, particularly the ebb-and-flow washes of Toni Williams’s drums, that sustain the nautical conceit; and the musicians respond in the spirit of wonder, adventure, risk, awe and joy appropriate to each track (Bob Blumenthal i albumteksten til Maiden Voyage).

¹¹ Jeg kommer tilbake til forholdet mellom musikkunnskap og musikkforståelse, bl.a. med utgangspunkt i Kivy (1990), i kapittel 6.

¹² Jfr. Johnsons “attraction-skjema”, forklart i kapittel 3.

Jeg vil si meg enig i at musikerne klarer å skape stemninger som passer det overordnede temaet, og at låtene kan gi assosiasjoner som titlene gir løfte om. Dette gjøres uten at låtene i seg selv er spesielt ”uvanlige” i form og oppbygning. Shorters utgivelse *The All Seeing Eye* (1965), et annet programalbum fra samme tid (om skapelsesberetningen), vil jeg vil si er mer typisk ”programmusikalsk” og minner om orkestermusikk i større grad.

4.4 Williams og Carter som ”lay-back/chunky” rytmelag

Før jeg oppsummerer kapittelet og går over til analysen, vil jeg gå tilbake til Charles Keils inndeling av trommeslagere og bassister i lay-back/on-top og stringy/chunky fra forrige kapittel. Det kan være interessant å merke seg kombinasjonen av disse, siden låtutvalget presenterer det Keil kaller et lay-back/stringy par, som kjennetegnes ved at de spiller ”bakpå”. Keil bemerker at Miles Davis stort sett bare ansatte slike kompgrupper, til forskjell fra Monk som foretrakk stringy/chunky, og kommer inn på hvordan dette kan sies å være fordelaktig i forhold til Davis og Monks spillestil:

[H]e [Davis] invariably employs stringy bassists and show a marked preference for lay-back drummers (for many years Paul Chambers/ Philly Joe Jones, more recently Ron Carter/ Tony Williams) although at one point Jimmy Cobb (a pre-dominantly on-top drummer) and Chambers made up the rhythm team. (...) Miles Davis is a melodist whose lyrical phrasing is inconsistent in the sense that during a given phrase some notes may fall behind the pulse, others ahead of it, still others directly on it. (...) He often tends to float around and above the groove rather than to attack it directly and thereby contribute to the cumulative vital drive. In other words, he needs a rhythm section that can swing well on his own, with or without him. Put another way, I hear Monk phrasing into or against the groove, while Miles is phrasing over or in-and-out of it” (Keil 1994, s. 64f).

Keil legger til at han mener et komp som spiller ”bakpå” gir en spesiell groove: ”I should point out here that in my opinion a good stringy lay-back team can generate more vital drive by itself than the best chunky/on-top combination, although the latter teams are better in terms of consistency.” (ibid., s. 65) Dette stemmer overens med mine egne preferanser, og jeg tror mye av *det særegne* ved det tilbaketente men likevel pågående drivet jeg har trukket fram ved låteksemlene kan spores tilbake til grunnlaget som Carter og Williams legger. Keil mener dessuten at bakpå-trommeslagere spiller mer vågalt, som kanskje kan forklare den ekstra energien? ”I think lay-back drummers take more drastic (or less subtle) risks than their on-top compatriots (ibid, s. 62).

Videre gir også pianistens spillestil et viktig bidrag til drivet, og Keil poengterer at når vi i tillegg trekker inn hvordan solistenes fraseringsmåter påvirker grooven, begynner ”vital drive” virkelig å vise seg som et komplekst fenomen:

[W]hen we add a third variable to the picture – a pianist whose placement of the chords has a great deal to do with vital drive – and begin to talk about rhythm sections rather than simple teams, processual permutations become very complex indeed. Introduce more variables – soloists whose placement of notes may be just as important to process as the contribution of any rhythm section member, and one begins to see why jazz critics, with the exception of Hodéir, have studiously avoided the very essence of their subject matter. (ibid, s. 66)

4.5 Oppsummering

Jazzmusikere tar som vi har sett i bruk nye komposisjonsteknikker og virkemidler på 1960-tallet, som bidrar til en annen stemning enn i både swing og bop: På den ene side har vi å gjøre med en ny enkelhet sammenliknet med bop, på den annen side kan musikken sies å være *mer* ”komplisert”, men på andre måter; mer i kraft av slik den klinger, og mindre i kraft av å være virtuos eller teknisk krevende. Nye intensitetsskapende virkemidler er bl.a. uvanlige akkordprogresjoner som gir en uklar retningsfølelse (for eksempel i mange av Shorters komposisjoner), nye former - som statiske og asymmetriske former i stedet for standardiserte sangformer (selv om disse også brukes), friere spill og større aktivitet i rytmeseksjonen (enkelhet på topp og kompleksitet i bunn), og større fokus på sound. Musikernes personlige spillestil og samspillet mellom musikerne har som vi skal se mye å si for stemningen i analyseeksemplene.

Med bop gikk jazz fra å være dansemusikk til lyttemusikk, og jeg vil si at lytteren får nok en ny rolle overfor modal jazz og hard bop av typen vi møter i låtutvalget: Jazzen blir igjen mer tilgjengelig, men er like fullt lyttemusikk. Her har lytteren bedre tid til å høre etter og fokusere delta i et roligere tempo og en roligere harmonisk rytme. Med utgangspunkt i egen lytteerfaring vil jeg si at melodifokusert improvisasjon (slik blant andre Shorter, Spaulding og Davis improviserer) i et moderat tempo inkluderer lytteren på spesiell måte. Da er jeg oppmerksom på definerte melodilinjer og opplever partier i sammenheng, mens jeg gjerne opplever typiske bopkor med raske åttendedels- eller sekstendedelsbevegelser i time som mer fragmenterte. Ut fra dette vil jeg også si at stemningen i jazz rundt 1960 åpner for å lytte til bevegelsene i ulike musikalske parametere uten nødvendigvis å måtte bli teknisk eller musikkteoretisk (for å beskrive noe vesentlig ved musikken), i større grad enn i tidligere

instrumentaljazz. Det kan også være interessant og vesentlig i forhold til ”musikken selv” å inkludere mer enn teoretiske fakta i analyse, slik anmeldere og albumtekstforfattere (som vi har sett eksempler på) gjerne gir mer metaforiske beskrivelser av struktur og stemning.

Kap. 5: Analysen

Jeg begynte analysen med en del åpne lyttinger, det vil si at jeg hørte på alle meningslag og på låta som helhet. Jeg har ikke fulgt noen fast fremgangsmåte eller fokusert på de samme elementene i alle låtene, men har prøvd å være bevisst på hva som er særegent - om det er noe spesielt ved stemningen, grooven eller samspillet, hvilke eventuelle assosiasjoner det gir meg, og om det er noen partier som skiller seg ut eller som jeg intuitivt gir ekstra oppmerksomhet. Jeg har prøvd å skape en viss systematikk ved å organisere under overskrifter som roller, samspill/kommunikasjon, og spillestil/frasering etter hvert, men hvordan jeg har vektlagt disse temaene varierer. Målet har ikke vært å lete opp og gi en uttømmende beskrivelse av alle intensitets- og spenningsskapende elementer i hver enkelt låt, men heller beskrive det som for meg er mest iørefallende; de elementene som kjennetegner låta.

Jeg begynner analysen av hver låt med noen innledende kommentarer om hvordan jeg hører og organiserer låta, skisserer hvilke spenningsskapende elementer jeg tror påvirker at jeg hører den slik og som jeg derfor legger vekt på, og sier noe om hvordan lytteopplevelsen eventuelt har endret seg underveis i analysen. Ut fra dette har jeg gått videre ved å analysere og beskrive tema (melodi, formskjema, akkordskjema) som jo danner utgangspunktet for korene. Slik har det etter hvert blitt naturlig å knytte oppdagelsene til form/tema, og omtale partier som for eksempel A- og B-del, selv om jeg ikke organiserte slik i utgangspunktet. Den som leser analysen får den servert ferdig systematisert, men jeg har lagt inn noen kommentarer som viser hvordan jeg har tenkt underveis. Dette for å kunne sammenlikne den intuitive opplevelsen med opplevelsen jeg fikk etter mer systematisk og strukturell analyse, og for å vise at intuitive beskrivelsesmåter gjerne gjenspeiler strukturen og kan organisere delvis på samme måte, bare med andre ord, som tradisjonell formterminologi.

Footprints

CD: spor 1

Footprints slik den spilles her er ”hard-driving”, og preget av en litt jaget stemning, som tiltar utover i låta. Drivet må her heller kalles intenst enn tilbakelent, bortsett fra enkelte swingpartier som er mer tilbakelente. Jeg oppfatter låta delvis som lineær, delvis som syklisk: Syklisk fordi man kan høre at skjema gjentar seg (og Williams markerer som vi skal se gjerne ny runde ved å komme inn med nye ideer der runden starter), men først og fremst har jeg en lineær oppfattelse av lydforløpet som en helhet, og retter heller oppmerksomhet mot grooven og det jevne drivet og retningen fremover enn mot at skjemaet repeteres runde for runde (selv om jeg henviser til rundeinndeling i analysen for systematikkens skyld). De lange soloene i trompet og saksofon, som enheter innenfor det totale lydforløpet, tar også oppmerksomheten bort fra de enkelte rundene og skaper sammenheng. Dessuten går delene av skjema jevnt over i hverandre: Her er det ingen lengre kontrasterende B-del, men et dominantparti over 4 takter som spilles i double time eller swing i bass. Dette skaper variasjon uten å bryte opp så mye at drivet og den grunnleggende grooven stopper. Riffet som bassen ellers holder gjennom hele låta bidrar til å holde det hele sammen og er slik ”ankerpunktet” for drivet og framdriften. De andre musikerne, og særlig trommeslageren, utfordrer imidlertid tretakten slik at det etter hvert etableres en ny totakts puls, og her er vi ved selve kjernen av spenningen i låta. Ut fra min opplevelse av låta som jeg har skissert i det foregående, vil jeg her fokusere på spenning og driv i forhold til grooveskifter og ulike rytmiske lag/polyrytmikk, låtas enkle harmoniske oppbygning, og kommunikasjonen mellom musikerne i samspill.

Gangen i låta

Etter intro (20 t) og tema, følger soloer i trompet (7 runder, pluss noen takter pause før Shorter kommer inn), saksofon (5 runder), og piano og trommer (3 runder). Deretter kommer temaet inn igjen (spilt 3 ganger), og låta går mot avslutning med et kompvamp, men trommer og bass tar opp grooven igjen, så blåserne setter inn temaet en siste gang, før låta endelig avsluttes i rytmeseksjonen.

Spillestil og fraserings

Bassen starter introen alene med riffet som er selve varemerket på låta, før piano og trommer kommer inn rett på første slag i 3. takt. Her veksler Hancock mellom utholdte klanger og synkoperte stakkato markeringer, hovedsakelig på ”og’en” mellom slagene. Klangene og markeringene i piano sammen med trommene som pusher på fra første stund, setter en både

mystisk og pådrivende stemning, og kombinerer flytende klang og intenst driv. På tema spiller piano i blåsernes pauser slik at dette ikke blir tomrom, men et slags svar som holder intensiteten oppe.

Jeg har tidligere trukket fram Williams som en bakpå trommeslager, men på denne innspillingen spiller han frampå, bortsett fra i swingpartiene, og pusher på fra første stund. Han spiller variert og mye utover i låta, ganske fritt i forhold til pulsen på temaet i begynnelsen. Raske underdelinger på cymbalen har mye å si for den litt jagete stemningen, og gir et slags forvarsel om grooveskiftene og den mer endelige overgangen til følelsen av 4/4 helt fra begynnelsen av. Williams skifter groove mellom sambafeel, swing, og friere markeringer, og får med seg resten av bandet, som jeg kommer tilbake til. Variasjon skapes også ved at han for eksempel går over til en cymbal med lysere eller mørkere klang ved ny runde, som for eksempel ved 3.07. Davis og Shorter kommer også gjerne med nye ideer idet et ny runde starter. Jeg forestiller meg dette som å ”skifte gir” og å vise at man har mer å gå på. Dette gir meg inntrykk av overskudd av energi hos musikerne og holder intensiteten oppe for meg som lytter.

I motsetning til trommene som ligger frampå, ligger blåserne bakpå på temaet, og ”drar” i pulsen. Blåserne er i tillegg så vidt usynkroniserte i forhold til hverandre på siste tema; hør hvordan saksofonen ligger bakpå i forhold til trompeten. Motstanden som oppstår her, både mellom bass og blåserne, mellom blåserne, og på neste nivå i forhold trommegrooven, er spenningsskapende, og et godt eksempel på å skape spenning på andre måter enn ut fra lineær utvikling i akkordskjema. Men man kan få følelsen av at blåserne spiller mer på etterskudd av den faste pulsen enn de faktisk gjør her, dersom man er inne i todelingen og holder på denne da blåserne kommer inn igjen. Hvis man insisterer på å trampe 3/4 her, hører man nemlig at de spiller ganske nært opp til taktslaget, på lag med bassen. For å sette dette i sammenheng med Keils begrep ”out of time” og videre med effekten av grooveskiftene, kunne man si at blåsernes tilbakelente fraserings får meg til å delta i den bakpå grooven, samtidig som trommene trekker meg i retning av en pådrivende groove. Spenningene mellom grooveene oppleves intensitetsskapende.

Harmonisk, melodisk og formmessig oppbygning av temaet

Låta er bygget opp over et standard 24 takters blues skjema:

8t Cm7

4t Fm7 4t Cm7

2t D7 2t Db7 ("swingpartiet"/dominantpartiet)

4t Cm7

157.

FOOTPRINTS — ARNOLD SHARPER

The musical score is handwritten and consists of six systems of two staves each. The first system begins with a C-7 chord. The second system also features a C-7 chord. The third system introduces an F-7 chord. The fourth system returns to a C-7 chord. The fifth system shows a progression from D7 to Db7. The sixth system concludes with a C-7 chord. The score is titled 'FOOTPRINTS' and attributed to 'ARNOLD SHARPER'.

D7 er dominanten som kommer i stedet for en G7 (D7 er "V7 av V" i c-moll) og går kromatisk via Db7 (bII7, tritonussubstitusjon) ned til Cm.¹³ Dette gir en enkel og lineær bevegelse som jeg vil si bidrar til den jevne framdriften.

¹³ Jeg kaller denne delen swingpartiet eller dominantpartiet videre i analysen.

Trompet og tenorsaksofon spiller tema i parallelle kvarter (og på det siste tema etter soloene ligger i tillegg piano en sekund over melodistemmen i trompet). Denne harmoniseringen av melodien gir en åpen men samtidig skarp klang, som jeg personlig kan oppleve noe polytonal. Hvis jeg for eksempel hører saksofonlyden som om dette var melodistemmen (selv om saksofonen ikke konsekvent er arrangert i parallelle kvarter), hinner denne til at jeg er i g-dorisk heller enn c-dorisk. Jeg vil ikke si at det er tvil om hvilken toneart vi faktisk er i, men at klangen er spenningsskapende ved å hinte til en tvetydighet.

Bassen definerer akkordene, men begynner riffet på c gjennom hele låta (med unntak av swingpartiet) som er vekselvis grunntone og kvint i akkordene Cm7 og Fm7, og kan kanskje belyse at riffet både skaper ro/ stabilitet og leder. Samtidig er intervallene i riffet forskjellige, med grunntonen c – kvinten g – grunntonen c – tersen ess på Cm7, som gir kvint - kvart - liten ters, mot kvart - kvart – kvart på F-7, som gir variasjon ut fra samme basstone.

Hvis vi ser på konturene av melodien, kan vi si at den gjentar seg selv 3 ganger og utvikler seg fra de fire første taktene. Frasene blir lengre og pausene kortere samtidig som melodien stiger i registeret, og dette vil jeg si skaper stigende grad av intensitet utover i tema:

De 4 første taktene er en bueformet frase (som går jevnt opp, jevnt ned) med fire påfølgende takers pause. Den neste frasen utgjør en større bue på 6 takter; her fortsetter melodien oppover i andre og tredje takt av frasen, før den avsluttes på samme måte som i første frase ved å falle nedover fra tonen b. Så kommer den neste frasen (dominantpartiet, der bassen spiller i dobbel tid eller swing) hvor melodien stiger ytterligere i registeret før den faller ned til den siste lange tonen som blir liggende i de fire siste taktene. Piano, som fyller inn der blåserne har pause, får også kortere og kortere tid på seg til å svare. Slik *hører* vi også at ”pausene” blir kortere og mer hektiske.

Driv og grooveskifter

Som jeg var inne på innledningsvis skifter grunnpulsen underveis: Låta er i Real Book notert i 3/4, men starter i en følelse av rolig 2/4, ved at man teller eller betoner eneren i hver takt (i 3/4), men likevel holder underdelinger på 3. Bandet går altså over i swing i dominantpartiet, som gir et annet mer tilbakelelt driv en kort stund. Etter swingpartiet som starter ved 2.15 sørger Williams’ markeringer for at bandet blir værende i 4/4- nå dobbel tid i forhold til totaktsfølelsen i begynnelsen. Nå utgjør to og to takter 4/4 slik jeg hører det, i en slags sambagroove. Polyrytmikken som oppstår her utfordrer lytterens oppmerksomhet og skaper

spenning: Man kan velge å høre tredelingen ved å fokusere på bassen, som holder riffet i tre hele veien, eller man kan trampe takten i fire og høre bassen oppe på eller under todelingen. Men todelingen får fort overtaket, og det blir fort fristende å høre også bassen ut fra takten i 4/4. Da blåserne kommer inn igjen på temaet i slutten (første gang) er jeg delvis tilbake i en følelse av 3, men Williams holder sambagrooven, og totaktsfølelsen har fortsatt overtaket. Her er det interessant å høre det første temaet og deretter spole rett til temaet i slutten - slik at man får høre dem rett etter hverandre. Da merker i alle fall jeg forvirringen ved å ikke helt kunne trampe tre i takta på de siste temaene, etter å være inne i trettaktsfølelsen fra det første temaet. Når jeg hører låta i sin helhet legger jeg ikke merke til kontrasten på samme måte, men oppfatter blåserne som ”ekstra bakpå”. Slik er dette en vekker på hvordan grooveskiftene setter seg i kroppen i løpet av låta.

Bassen (som ellers har holdt 3/4 hele veien) veksler mellom fire og tre helt i slutten, under og etter at temaet har kommet inn igjen, før bandet går inn i grooven igjen, spiller et siste tema, og avslutter. Spenningene i denne avslutningen kommer jeg tilbake til nedenfor.

Kommunikasjon/samspill

Man kan tydelig høre at musikerne følger hverandre i korene. Hør for eksempel på hvordan Davis svarer bassen i swingpartiet ved 2.17 (der han spiller en kromatisk nedadgående, synkopert figur som ligner bassgangen i begynnelsen av partiet), før Williams går over i sambagrooven, og Davis følger opp med fraser i dobbel tid (fra 2.23). Hør også hvordan Davis hermer Williams i swingpartiet fra 3.21 og utover, der Williams buldrer på tom'ene (fra 3.24) og Davis svarer med et aggressivt, raskt løp.

Hancock fortsetter med å spille ”i pausene”, innimellom solistenes fraser, og tar lange pauser mellom innsatsene. For eksempel legger Hancock av under hele første runde av Shorters kor. Pianofrasene både tilfører og bygger oppunder solistenes ideer: Fra ny runde ved 5.26 høres det ut til at Shorter plukker opp Hancocks frase (Hancock gjentar to akkorder i sekundavstand, plassert utenfor pulsen), som Shorter tar opp og utforsker ved å forlytte kromatisk, omvende og utvide utover i runden, og fra 5.38 er Hancock med på å ”gire opp” Shorter før dominantpartiet, ved å svare (med frasen som ga utgangspunktet) noen toner høyere i registeret og repetert raskere etter hverandre (som gir en stigende bevegelse i registeret opp til dominanten som kommer etterpå), som Shorter igjen svarer på ved å øke tempoet.

Piano og trommer spiller et felles kor slik jeg hører det, der kommunikasjonen mellom Hancock og Williams er tydelig, for eksempel fra ca 6.30: Williams begynner en ny runde

med å spille raske markeringer på cymbalen, og Hancock følger opp med korte, aggressive markeringer ganske lyst i registeret som en slags herming.

Man kan kanskje si at denne kommunikasjonen bidrar til drivet fordi det viser at musikerne ”skal samme sted”? Det gjør i alle fall musikken levende, spontan og dynamisk og dermed spennende og interessant å lytte til.

Alt i alt er det mange elementer som drar i ulike retninger her og mye som forandrer seg, bortsett fra bassen, som holder riffet og en jevn puls ut fra 3/4. Bassriffet kan altså sies å definere utgangspunktet og senteret for det andre som skjer, eller for å bruke Hodéirs bilde (sitert i kapittel 3 s. 25) er bassen her lokomotivet som trekker og holder resten sammen. Bassen er også det som bringer låta til en avslutning slik jeg hører det, etter litt om og men og et ekstra tema, da Carter bremser ved å viske ut tredelingen (fra 7.15 og ut): Blåserne kommer inn med temaet etter korene og spiller det 3 ganger. Etter andre gang høres det ut som om blåserne egentlig er ferdige: Shorter avslutter med en svak, fallende linje, og kommer ikke med på temaet 3. gang før 8 takter uti. På dette 3. temaet begynner Carter å bryte opp den faste grooven han har holdt hele veien, ved å gå over til å markere rett på slaget 1, 2, 3, 4 i den 4/4 takten Williams har holdt – noe som gir en *ny* totaksfølelse, bremsende ved å være *på* slaget (og ikke kan sies å ”swinge” i denne sammenhengen). Dette er en ny, roligere groove som jobber mot drivet. Etter temaet bremser han opp ytterligere, men Williams vil ikke gi seg: Han er først så vidt med på markere rolig swing i Carters nye 4/4 groove – som Carter er i ferd med å bryte opp (ved å spille litt utenom), men da Williams forstetter å spille fritt (buldrer på tom'ene og "splasher" på cymbalene) går Carter inn i grooven ”sin” i 3/4 igjen, og Williams kommer snart inn i ”sin” sambagroove i 4/4, og så setter blåserne inn et tema til. Etter dette temaet (der Carter holdt 3/4 hele veien) bremser Carter igjen ved å veksle mellom 3/4 og den nye 4/4, og lar grooven halte litt, før den bryter sammen i en fallende riterdert bevegelse og lokomotivet og låta stanser.

Oppsummering: I denne låta vil jeg si at spenningen først og fremst skapes av grooveskiftene og den stadig underliggende polyrytmikken mellom tretakt og totakt. På den ene side er bassgangen selve drivet, på den annen side pusher trommene på og ”vil mer” og skaper framdrift. Kommunikasjonen man kan høre mellom musikerne forsterker effekten av de enkelte musikernes innsats.

Lost

CD: spor 2

Lost er for meg en klarere *syklisk* låt; her oppfatter jeg lydforløpet og fremdriften i syklus (jfr. Johnsons cycle-scheme), runde for runde – der man ikke stopper opp men går i sirkel i gyngende driv fremover. Spenningen er *dynamisk*; her opplever jeg spenningskurver i tema og kor – med forskjell mellom partier der spenningen er moderat/konstant, der spenningen bygges opp, der den er på topp og der den utløses/brytes ned. I denne låta vil jeg si at harmonikken og kontrasten mellom A- og B-del står sentralt for spenningsoppbygningen. Her forestiller jeg meg spenningskurver i hver solo, og soloene mer som selvstendige enheter innen låta som helhet, i motsetning til den mer lineære spenningen og framdriften i korene i Footprints. For å kunne forklare dette bedre har jeg transkribert én av soloene i sin helhet. Her vil jeg vise hvordan elementer fra temaet tas opp til bearbeidelse for å bygge opp spenningen mot det jeg anser som høydepunktet i temaet, men også til et overordnet høydepunkt i soloen som helhet.

WAYNE SHORTER 209

LOST

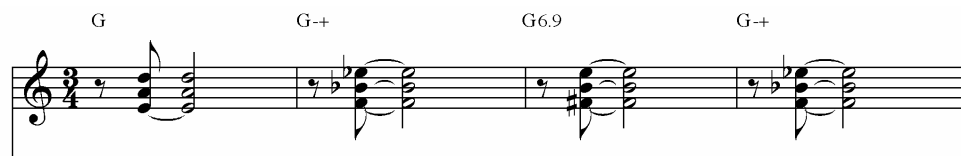
Handwritten musical score for Wayne Shorter's "Lost". The score is written on four systems of staves. The first system is marked with a circled 'A' and contains a melodic line with triplets and a harmonic line with chords: B-7, Eb-7, G-11, B-9, Bb6, Ab13, and DbΔ7. The second system is marked with a circled 'B' and contains a melodic line with eighth notes and a harmonic line with chords: BbΔ/C, DΔ/C, EbΔ/C, and EΔ/C. The third system is marked with a circled 'A' and contains a melodic line with triplets and a harmonic line with chords: B-7, Eb-7, G-11, D(Δ7), G-11, and AbΔ9. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and chord symbols.

Beskrivelse av temaet

Låta har en AABA form. Jeg vil først trekke fram den smygende, oppadgående melodilinja, som leder framover og skaper en spenning eller forventning: Den sniker seg langsomt og litt nølende opp mot en topp (første slag i takt 4), og blir der et øyeblikk, før den så må slippe taket og faller ”virvlende” ned (fra takt 5), lander, og starter på en ny ferd mot toppen (repetisjonen). Melodien rekker så vidt å ”puste ut” (på Ab13 akkorden) og lande (på G) før den må videre. Fra og med 2. hus i A stiger intensiteten ytterligere: Dbmaj7 (i 2. hus) løfter oss inn i B-delen, som har et mer insisterende preg. Her er melodilinja riktig nok mindre retningsbestemt og mer vakende, men jeg får inntrykk av at den ”girer seg opp” til det som kommer. I takt 14 tar melodien sats med frasen (ringet rundt i noten) som skaper det jeg opplever som en spenningstopp, og som leder videre til det kjente, en avsluttende A-del, som tar oss ned på jorda igjen, men fremdriften fortsetter.

Temaet er bygget opp rundt én figur som gjentas og varieres. Denne figuren bidrar til følelsen av noe usikkert og litt nølende (men likevel nysgjerrig og smygende fremover), ved bokstavelig talt å gå ”to skritt frem og ett tilbake” (her viser jeg ikke til skalatrinn, men til tonehøyder; som fra utgangstonen går opp-opp-ned, og repeteres, slik at ”ned” blir utgangstonen for neste figur).

Kvartakkordene i piano de første fire taktene gir et slags ”James Bond tema” av de øverste tonene (d-ess-e-ess), som høres tydelig og oppleves spenningsskapende. Denne måten å legge akkordene kan dessuten sies å bryte opp skillet mellom dur og moll (Kruse, 1980), siden tersen ikke defineres. Og ut fra akkordskjema får man inntrykk av at låta går i G-dur, mens den klart gir følelsen av g-moll (solistene improviserer i moll).



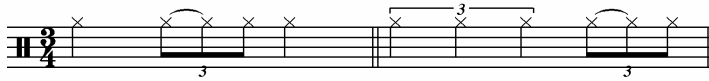
Selv om det ikke høres like tydelig gir akkordprogresjonen i B-delen noe av den samme lineære effekten, der Dmaj7- Ebmaj7- Emaj7 utgjør en kromatisk oppadgående linje som repeteres, men som så forløses av progresjonen fra am7 til D7 (alterert) som lander på G.

Det er vanskelig å si nøyaktig hvor jeg opplever at spenningen er på topp. Ess i melodilinja i takt 15 som lander på d i neste takt avrunder B-delen, men avspenningen kommer egentlig først med den avsluttende A-delen, der linja virkelig lander, på g. Akkordene i denne passasjen er altså Ess, am7, D7+, G. Ess kan tolkes som dominantisk til am7, og am7 - D7+ - G er en II-V-I-progresjon, der D7+ er en alterert dominant til G. Dette kan ”forklare” ledetendensen jeg føler. Jeg hører ikke progresjonen så tydelig, men jeg opplever i alle fall ro og ny start når A-delen begynner igjen. Hovedsaken er nok at pedaltonen c, som har bygget opp forventning gjennom hele B-delen, endelig videreføres og forløses, og lander på grunnntonen g i A-delen.

Spenningen som oppstår i dragkampen mellom basslinje og melodilinja er sentral: Bassen ligger på en pedaltone (g), mens melodien beveger seg oppover (takt 1-4) (jfr. Nielsen, som bemerker at spenning kan tenkes å oppstå når elementer trekker i motsatt retning). Det blir en kontrast siden bassen forholder seg fast og rolig og insisterer på å holde samme tone mens melodien trekker i en annen retning, til bassen også ”gir seg” idet melodien faller fra toppen i takt 5. Det samme skjer i takt 9-13 av B-delen, der bassen ligger på en c. Selv om bassen fortsatt er ”insisterende”, opplever jeg det ikke som at melodi og bass motarbeider hverandre på samme måte her, heller at bassen er med på å backe opp melodien og øke forventningene hos lytteren mens spenningen stiger. C-en i bassen skifter dessuten funksjon etter hvert som akkordene over skifter, og kan tolkes som akkordegen og akkordfremmed i annenhver takt fra takt 9: C er nonen i Bb7, akkordfremmed i Dmaj7 (liten septim, som krasjer med stor septim), trettendetrinnet i Ebmaj7 og igjen akkordfremmed (b13) i Emaj. Dette skaper vekselvis mer og mindre skarpe klanger, og denne variasjonen påvirker nok spenningsopplevelsen.

Blåserne er dessuten blokkharmonisert hele B-delen mot hovedsakelig unisont i A-delene. Men det er ikke bare variasjon i tonehøyder og harmonikk som skaper spenning og intensitet, like viktig er fraserings og rytmikk: Blåserne drar på de utholdte tonene (f.eks. fra takt 1 t.o.m. 2. slag i takt to), skvetter tilbake (f.eks. 3. slag andre takt), og kompet er med på markeringene i 5. og 6. takt (2 punkterte fjerdedeler i to takter). 3-takten gir en gyngende følelse, mens synkoper og markeringer ligger over og ”rykker til” og bryter opp. Dette er enda en kontrastvirkning.

Fra begynnelsen markerer bassisten eneren, piano ”én óg”, og trommisen spiller rundt figur (a).



Figur (a)

Figur (b)

Det at alle markerer de punkterte fjerdedelene i takt 5 og 6 forsterker følelsen av at noe faller eller virvler ned (jfr. Nielsen, alt trekker i samme retning). Den økende intensitetsopplevelsen i B-delen, kan komme av at rytmikken endres og blir mer kompleks: Trommisen spiller nå rundt figur (b), melodilinja i blåserne har et ”swingpreg” (polyrytmisk mot triolene i trommer), mens bass og piano markerer som før. I den avsluttende A-delen legger pianisten akkordene høyere i registeret, og markerer nå på ”to og”, altså utsatt eller forsinket i forhold til i begynnelsen av temaet. Videre kombineres disse to mønstrene i piano til et nytt rytmemønster i første korrunde (markerer da ”to og” og ”to” i annenhver takt). Alle disse små variasjonene er med på å vekselvis innfri og ”forstyrre” forventningene mine og dermed holde interessen oppe, runde etter runde.

Før jeg går over til korene, vil jeg sammenfatte helhetsopplevelsen av selve temaet med disse punktene:

- Et stadig, seigt driv framover.
- Veksling mellom oppadgående og fallende linjer.
- Veksling mellom at elementene trekker i motsatt retning, og at elementene trekker i samme retning. Kontraster mellom elementene. Kontrast mellom oversiktlige (i A-delen) og mer komplekse rytmiske partier (i B-delen).
- Kontraster i tekstur; unison A-del mot blikkharmonisert B-del.
- Assosiasjoner til uro, vind, bølger og til å søke og lete. Tittelen ”Lost” forsterker dette.

Beskrivelse av korene

Temaet går naturlig over i Wayne Shorters solo, som jeg oppfatter som et slags første ”vers” etter en introduksjon. Det å fortelle en historie i improvisasjon er som jeg har vært inne på en velkjent klisjé, men her vil jeg faktisk si det er beskrivende for lytteropplevelsen¹⁴. Allerede i løpet av de første åtte taktene blir mye av grunnstemningen i låta fanget opp, ved først å ligge

¹⁴ Jfr. begrepsavklaringene i kapittel 3 - jeg sikter ikke til konkret handling.

rundt én tone, og så spille en bølgende frase: Det er som om Shorter i de første fire taktene sier ”nå skal du høre her...” og så skisserer sakens kjerne i den neste firetaktersfrasen.



Jeg tror snakke- eller fortelle- assosiasjonen har mye å gjøre med måten Shorter fraserer på: Frasene i det transkriberte eksemplet blir som to setninger på ca 4 takter hver (og en ny påbegynt frase i slutten). Shorter begynner og slutter gjerne frasene i time, men beveger seg fritt innenfor frasenes start og slutt. Dette gir en kombinasjon av rytme og flyt, som jeg vil si minner om måten vi fraserer på i tale. Bevegelse og bølger av lange linjer opp og ned går igjen i resten av koret, og gjenspeiler det virvlende eller fallende jeg var inne på i beskrivelsen av temaet (fra takt 4). Raske løp etterfølges av lange toner som holder på spenningen, for eksempel med opptakt til B-delen 2. runde (hør fra 01.51).

Hubbard tar over med en etter hvert mer ”aggressiv” og vertikalt orientert solo. Han tar mer utgangspunkt i de korte markeringene i tema enn de andre solistene, og skaper kontraster ved å veksle mellom partier i double time og partier med lengre toner og en mykere og mer sart klang.

Spauldings solo (se transkripsjon) er den som etter min mening, sammen med Shorters solo, best gjenspeiler selve låta eller opplevelsen av temaet. Han tar opp igjen tråden fra Shorters kor, men mens Shorter forteller en historie vil jeg si at Spaulding nærmest synger sin, med lange toner spilt på en måte som gir et intenst og frustrert uttrykk. Han åpner riktignok soloen med et litt funky spillestil; de første fire taktene er et slags riff, og spiller mer i time enn Shorter gjør. Men i enkelte partier ser jeg for meg at saksofonlyden er noe som ”flyr” eller ”seiler” over selve låta, for eksempel fra takt 9 med opptakt (1. runde) og fra takt 41 (2. runde på samme sted i skjema, altså ved A-del repetert). Pausene i disse partiene og forholdsvis lange noteverdier gir luft og skaper ro (mens framdriften forsetter i kompet ”under”). Takt 17-22 og er et lengre slikt ”fly-parti”, på et annet sted i skjema (altså ved B-delen).

Spauldings solo (Cd spor 2: fra 3.35)

($\text{A} = \text{A}^3$)

6

11

16

23

26

31

37

40

46

51 spenningstopp

55 avspenning

58

62

Følelsen av at temaet ”klatrer” opp mot en topp gjenspeiles i fraser som i takt 7-8 i og i frasen med opptakt fra takt 15-16 (før B-delen); en eneste lang oppadgående skalabevegelse. I takt 34-35 klatres det igjen, denne gangen mer aggressivt og i intervaller. Det ”fallende” og ”virvlende” fra temaet er gjenkjennelig først litt forsiktig i takt 5-6 og igjen i t 13-14. Så kommer det tilbake med større kraft (og i kortere noteverdier) i takt 23-24, og så i en mer ”oppgitt” eller ”utslitt” karakter i takt 45-48. (Merk - spenningsnivået opprettholdes her selv om linja er nedadgående.) Men så kommer det spenningsoppbyggende partiet der ”frustrasjonen” og spenningen topper seg, takt 50-55 (i B-delen). Dette opplever jeg som spenningshøydepunktet i soloen (og dette partiet begynner noe før men sammenfaller med frasen ringet rundt i noten som spenningshøydepunktet i temaet). Etter dette opplever jeg avspenning i de avsluttende fallende linjene.

McCoy Tyner veksler som de andre solistene mellom oppadgående og nedadgående linjer, og bygger opp spenningen i B-delene. Hør fra 6.02 (B-delen i 2.runde av koret) der han spiller en klatrende oppadgående linje i høyre hånd, mens venstre hånd holder orgelpunktet på c. Her, ved høydepunktet av soloen, blir han liggende i høyden helt til de fire siste taktene, det fallende partiet av temaet, der han beveger seg ned igjen før det avsluttende temaet kommer inn.

Solistene får solid drahjelp av Carter på bass og Williams på trommer, som spiller en viktig rolle for den totale spenningsopplevelsen. Jeg vil trekke frem den aktive, frampå og frie spillestilen deres i B-delen under korene (og gjerne oppbygning før disse partiene), som holder intensiteten oppe, mot en roligere og mer tilbakelemt spillestil i A-delene. Hør for eksempel på Williams cymbalspill fra 3.09, som øker intensiteten fire takter før B-delen samtidig som Hubbard går over i double time. Eller hør fra B-delen første runde av Spauldings kor, der Carter spiller en repetert figur i det lyseste registeret mens Williams spiller frenetisk på trommene, før begge går tilbake til den tilbakelemt grooven etter B-delen. På Tyners solo spiller de ganske fritt hele veien, og særlig helt i slutten av soloen, som en ekstra oppbygning før temaet kommer inn igjen og gir en avslutning.

Oppsummering: I denne låta synes jeg selve temaet (bevegelsene i melodien og harmonikken) er det mest sentrale for spenningsopplevelsen, og brukes som mal av solistene i utformingen av korene. Jeg har derfor lagt vekt både på å beskrive temaet, og på hvordan solistene gjenspeiler elementer fra temaet i soloene. Spauldings solo i sin helhet vil jeg si også

gjenspeiler temaets spenningskurve. Kontrastvirkningene i rytmeseksjonen spiller også en viktig rolle for intensitetsnivået.

Maiden Voyage

CD: spor 3

Denne låta har et litt statisk preg, som følge av den repeterte, statisk markerte rytmen og veksling mellom få akkorder, men låta er på ingen måte stillestående; jeg opplever et jevnt driv og retning framover. Her er (i motsetning til i *Lost*) ikke melodien i seg selv så viktig for spenningen, men rytmikken er derimot sentral: Rytmen i piano og bass (heretter ”temarytmen”) er kjennetegnende og utgjør selve tema på lik linje med klangen av kvartakkordene og blåsernes melodi. I tillegg spiller trommeslageren en viktig selvstendig rolle i kompgruppa for å holde intensiteten oppe, ved å bryte opp den statiske temarytmen med varierte markeringer (særlig cymbalmarkeringer), samtidig som han jobber på lag med resten av kompet, for eksempel ved å la basstromma markere temarytmen.

Denne låta oppfatter jeg lineært, og jeg foretrekker å lytte til lydforløpet som helhet uten å bevisst organisere i A og B-deler. Opprinnelig la jeg merke til bestemte partier som jeg oppfattet som ekstra intense og med elementer som gjentok seg. Et eksempel her er et intenst og klangbasert parti med raske, bølgende løp som jeg kjente igjen hos flere av solistene (og har kalt ”vannpartiet” i analysen), som jeg så ble oppmerksom på at alltid kommer i B-delen av temaet.

Her vil jeg legge vekt på å beskrive spenningen med utgangspunkt i rytmikk og harmonikk, og gå inn på og rollefordelingens betydning for spenningsopplevelsen.

Beskrivelse av temaet

Også denne låta har en AABA form. Temaet er enkelt oppbygd som en slags todelt setning på 4 og 4 takter med opptakt, både i A- og B-del. Opptaktene foregriper resten av frasen (jfr. Husserls begreper *retention/protention*), og løfter eller drar oss med til de lange tonene og neste akkord. Melodien er som vi ser hovedsakelig lange toner (helnoter over tre takter med opptakt) i blås, uten vibrato, som skyver oss framover. I A-delene leder særlig andre del av frasen videre som et slags spørsmål, mens første del ligger på grunntonen og er mer konstatende. I B-delen øker intensiteten, og her vil jeg si at hele frasen leder. Den siste A-delen avløser spenningen, men uten å gi noen avslutning, så lydforløpet flyter videre inn i

neste repetisjon. AA er "moderat", B er tiltagende "oppe", mens siste A er "nede" i intensitet og dynamikk. B-delen vil jeg beskrive som et langt crescendo, og er altså tiltagende intens, tiltagende oppe i dynamikk og tiltagende dissonerende. Her ligger melodien høyere i registeret, og dessuten går blåserne fra unison (i a-delene) til at saksofonen her ligger på tonen b, henholdsvis kvart og liten ters over trompeten, markert i samme rytme som bass og piano. Det bringer meg over på at det egentlig har liten hensikt å omtale melodien uten kompet i denne låta; det er helheten man hører som skaper stemningen - kombinasjonen av hardt og mykt, rytme og flyt. Rytmen utgjør temaet like mye som melodien og tonene, og er sammen med klangen av kvartakkordene det som jeg vil si virkelig kjennetegner låta.

(PLAY CHORDS AT (A) FOR INTRO) **MAIDEN VOYAGE** - HERBIE HANCOCK 281.

D7 sus4
 F7 sus4
 Eb7 sus4
 Db7 sus4
 D7 sus4
 F7 sus4

HERBIE HANCOCK - "MAIDEN VOYAGE" END ON D7 sus4

Helheten gir et behagelig men bestemt driv. Rollefordelingen i kompgruppa kan sies å være todelt mellom bass/piano og trommer: Bass og piano markerer en fast og suggererende rytme, mens Williams spiller små variasjoner som bryter opp (se transkripsjon). Williams spiller i time, men tydelig bakpå (lytt til cymbalmarkeringene på tema/ se spesielt takt 6 av transkripsjonen). Dette står i kontrast til den nærmest mekanisk markerte rytmen i bass og piano, og det at alle bortsett fra trommisen spiller helt i time, rett på slaget. Jamført med Keils begrep ”out of time”, kunne man altså si at det er Williams som sørger for at man vil delta i grooven på tema. Skarptvirlver under B-delen øker også intensiteten.

Cymbal – Maiden Voyage



Det er altså først og fremst trommespillet som holder intensiteten oppe på tema, eller rettere sagt sørger for at de andre statiske elementene blir virkningsfulle. Blåserne skaper intensitet ved å skyve oss framover med de lange tonene, mens piano og bass holder maskineriet i gang. I tillegg er hele bandet med på de dynamiske forandringene mellom ulike deler av temaet som jeg skisserte ovenfor.

Harmonikk

Skjemaet består av bare dur7sus4-akkorder (dur 7,11-akkorder), arrangert i kvartavstand i piano. Dette gir en åpen klang, og bryter opp skillet mellom dur og moll, siden tersen mangler som indikator¹⁵. Da jeg først ble kjent med låta for å spille den, ble jeg rådet til å tenke skala ut fra den samme (første) grunntonen i hver del, slik at D7sus4 gir d-dorisk og F7sus4 d-frygisk (A-delen), og Eb7sus4 ess-dorisk og Db7sus4 gir ess-frygisk (B-delen). I forhold til tonene i akkordene passer det altså å spille igjennom skjemaet i moll hele veien, i dorisk – frygisk på grunntonen d i AA, dorisk frygisk en halvtone opp (til ess) i B-delen og tilbake igjen en halvtone til d-dorisk og frygisk i den avsluttende A-delen, som gir moll hele veien, men med durpreg på grunn av det høye 6. trinnet i den doriske skalaen. På denne innspillingen, som jo er den jeg skal analysere opplevelsen av, tar imidlertid solistene mer utgangspunkt i akkordtonene, og tendensen er dur i A-delene og moll i B-delen, men ikke hos alle solistene. Særlig Colemans solo holder først og fremst durpreg hele veien. En annen ting som ”forvirrer” er at man, siden kvartakkordene er så åpne, med lik avstand mellom tonene, nesten kan velge seg grunntone i visse deler av skjemaet, eller retttere sagt kan man velge hvilken tone man buker som utgangspunkt for en skala (særlig de fire siste taktene av B-delen med overgang til A-delen er et tvetydig sted). Man kan ”velge” mellom grunntonen i bassen, de utholdte tonene i blås, eller andre toner akkordene har felles. Akkordskjemaet åpner slik for å veksle mellom forskjellige modale skalaer med både dur- og mollpreg og med særegne spenningspunkter. Coleman bruker durters og lavt 7.trinn, og holder seg til den miksolydiske skalaen (d- og f- miksolydisk i A-delen), eller spiller rundt tonene i akkorden. Hubbard og Hancock spiller i tillegg noen mer klangbaserte partier/løp med mer uklar tonalitet. I B-delen (vannpartiet i soloen, som jeg kommer nærmere inn på senere) synes jeg for eksempel Hubbard bryter opp den harmoniske retningsfølelsen – her er det vanskelig å ”syngeseg inn” på neste A-del. Prøv i det hele tatt å syngeseg igjennom skjema uten musikken i bakgrunnen - det er spesielt vanskelig å høre seg inn på den siste frasen med opptakt i B-delen og å komme inn riktig på A-delen igjen. Slik sett er den harmoniske retningen uklar her. Denne uklarheten mellom dur og moll, og også uklarhet i forhold til grunntone, vil jeg si utgjør sentrale elementer for spenningen.

¹⁵ Bygger man kvarter oppe på hverandre vil imidlertid den fjerde bli molltersen ut fra grunntonen. Kanskje kan dette forklare at jeg vanligvis får inntrykk av moll av kvartakkorder.

Gangen i låta

Ettter intro (8 takter A-del) og tema, kommer 1 runde saksofonkor, 2 runder trompetkor og 2 runder pianokor. Så kommer temaet inn igjen, og outro på A-delen fades ut.

Veksling mellom rolige linjer og hurtigere noteverdier i korene går igjen (jfr. Lost), og man kan kjenne igjen intensitetsoppbyggingen fra tema i korene, med oppbygging og klimaks i B-delen, mot ro og avspenning i siste A-del.

Beskrivelse av korene og kommunikasjon mellom musikerne

Coleman starter soloen åpent med utholdte toner, fritt i forhold til time'en, men etter hvert mer markeringer i time. I AA spiller han og vertikalt/intervallbasert, mens han flyter eller flyr over kompet, i likhet med Spaulding i Lost. Han øker intensiteten før B-delen, ved å gå over til lange skalaorienterte fraser i double time, avløst av noen lange utholdte toner lyst i registeret, og avslutter mer vertikalt, med "Coltrane-aktige" arpeggioløp/klanger i slutten av soloen. Coleman holder seg hovedsakelig i dur hele veien.

Hubbard spiller første runde "nede" (i intensitet) hele veien, med lange toner og myk klang. Neste runde preges av rytmiske markeringer og korte noteverdier, særlig i slutten av andre A-del, og raske løp ("vannparti") i hele B-delen (som starter i A-delen ca 3.45). Her er alle, bortsett fra Carter som holder temarytmen, med på "vannpartiet". Williams kaster seg særlig med i siste halvdel av B-delen, hør på cymbalen. Siste A-del er nede igjen (der også kompet er tilbake i "rollene"), og Hubbard avslutter med et siste lite "utbrudd" før pianokoret.

Hubbards kor gir vekselvis inntrykk av dur og moll. Han begynner i dur, men for eksempel B-delen i 2.runde har mollpreg, der han spiller løp i det jeg hører som i b-dorisk. Men her er teksturen viktigere enn strukturen, klangen av raske toner opp og ned, i en mollfølelse. Dette avløses av dur i siste A-del.

Hancock spiller ganske nede hele veien 1. runde, impresjonistisk og klangorientert. Her er også Carter med på å bryte opp. I 2.runde kommer "vannparti" i B-delen, etter at Williams har "presset på" med virvler, litt i forveien. Så går han tilbake i grooven i siste A-del, før temaet kommer inn igjen. Hancock spiller ikke statisk under de andres soloer, men går inn og ut av temarytmen og spiller varierte figurer og fills. Hancock kommer for eksempel inn med et nytt rytmemønster fra trompetsoloen, er innom det gamle i perioder, og spiller friere i visse partier. Men nå er den underliggende rytmen allerede så etablert at variasjonene ikke truer det sikre drivet framover, men heller øker intensiteten og holder interessen oppe. Heller ikke under

Hancocks solo, der alle går bort fra pulsen i B-delen (fra 5.53), er det fare for at grooven skal falle sammen.

Kommunikasjon mellom Hubbard og Hancock kan spesielt høres fra 3.55- 4.06: Hubbard spiller gjentatte raske løp opp og ned og Hancock svarer med løp/harpeliknende klanger. Påvirket av det annonserte temaet for albumet har jeg assosiert dette til vann, for eksempel urolig sjø som så stilner etter uværet - derfor begrepet ”vannpartiet”. Hubbard runder av siste runde med en rolig åttendedelsfrase som forflyttes, og ved 4.22. svarer Hancock på Hubbards frase fra takten før, som Hancock dessuten bruker igjen litt senere i sin egen solo. Fra 5.59- 6.11 kommer det virvlende ”vannpartiet” igjen (ny B-del). Williams er også med på å bryte opp retning og takt her (5.59) ved å markere fjerdedelstrioler som jeg hører som utenfor den faste takten/ bryter opp den faste takten.

Oppsummering: Denne låta kan sies å ha en statisk harmonisk oppbygning siden skjemaet veksler mellom få akkorder med identisk struktur, bare forflyttet, og skaper spenning ved å være tvetydig i forhold til dur og moll. Rollefordelingen sørger for å gi liv til det statiske skjemaet, med balanse mellom fast, stabil rytme i piano og bass, variert rytmikk i trommer, og flyt i blås. Dessuten skapes det kontraster i lydforløpet ved å øke intensiteten i B-delene, individuelt, og kollektivt gjennom kommunikativt samspill.

Iris

CD: spor 4

I Iris opplever jeg et behagelig, flytende ”slow motion” driv i rolig tretakt, men en usikker og skiftende følelse av retning (til forskjell fra det jevne, lineære drivet og retningen framover i Maiden Voyage) og dynamisk spenning, med tydeligere vekslings mellom partier i ro og partier som leder. Spenningen oppleves nærmest magnetisk, eller bølgende, man kunne kalle det en slags flo-og-fjære-virkning (selv om skiftene kommer relativt hyppig), mellom partier med spenning og avspenning. På et høyere nivå gir annenhver runde i vanlig og dobbel tid også en slik virkning. I denne låta vil jeg si at den spesielle harmoniske og formmessige oppbygningen er grunnleggende for stemningen, og harmonikk og form får derfor hovedfokus her.

Harmonisk og melodisk oppbygning

Akkordprogresjonen i låta er typisk for Shorters komposisjonsstil, og uvanlig i forhold det som er standarden i mye jazz; å basere seg på II – V – I -progresjoner. Akkordene i Iris følger hverandre likevel på en naturlig måte når man hører dem, og leder ”framover”, men uten å gi noen klar følelse av hvilken retning vi skal i, i motsetning til forventningen vi til sammenlikning får om I. trinnet etter en II-V progresjon. For å trekke inn Johnsons attraction-schema og Aksnes kommentar om hvordan skjemaet også kan organisere musikkopplevelse i form av en negasjon (2002, s. 271), kunne man si at akkordene slik de følger hverandre her ikke gir noen bestemt forventning, siden man ikke har erfaringer med akkorder som følger hverandre på denne måten, sammenliknet med standardiserte akkordprogresjoner. Man hører dem ikke ofte nok og i mange nok sammenhenger til å danne seg en følt ”regel” om hva som blir neste trekk. Men likevel lytter jeg *framover* og trekkes *videre* i nysgjerrighet om hva som vil skje. Her kan man altså tenke slik på det; at fravær av retningsfølelse (hva som blir neste akkord) eller dragning i en bestemt retning, utover følelsen av en viss framdrift, skaper spenning. Dette er ment som en refleksjon rundt min egen spenningsopplevelse og rundt hvordan stemningen, den usikre retningsopplevelsen og bølgende framdriften, kan tenkes å være et resultat av nettopp en uvisshet i motsetning til en visshet om retning. Dette bryter opp intensiteten i framdriften og representerer en annen type spenning, med større variasjon mellom stillstand og bevegelse enn i mange av de andre låtene. Om Lost brukte jeg begrepet *dynamisk spenning*, men der er framdriften jevn og intens. Her har vi det man kunne kalle *dynamisk framdrift*.

Akkordskjemaet veksler altså tydelig mellom spenning/framdrift og avspenning/ro. Jeg oppfatter skjemaet som todelt i 8 og 8 takter – med utgangstonene f og c som ankerpunkter for hver del. Innenfor hver av disse delene synes jeg de første fire taktene preges av ro, mens de neste fire tydeligere leder framover: I de første fire taktene opplever jeg først ro, og så en økende ledetendens framover fra femte takt (Bb+7 til Db7 til Abmaj). Spenningen på Abmaj løses opp av cm7 som skaper ro. De fire neste taktene er også preget av ro, selv om cm7 etter to takter går en halvtone opp til Db7 og straks tilbake igjen til cm7, som en slags forberedelse på eller forvarsel om pedaltonen dess som ligger de neste fire taktene. Denne skaper økt spenning før den løses opp til ro på fm1 i i neste runde.

Melodilinja påvirker opplevelsen av ro/avspenning versus framdrift/spenning kanskje mer enn akkordene i kompet: De første fire taktene i hver del er nesten like, bare forflyttet, mens de fire siste taktene i hver del likner. Det gir en slags spørsmål/svar effekt mellom de to delene,

og igjen mellom fire og fire takter. Men temaet oppleves slett ikke ”firkantet” som en slik beskrivelse og oppdeling kanskje kan gi inntrykk av; tvert imot som en helhet der delene følger naturlig og henger sammen.

236.

IRIS - WAYNE SHORTER

The musical score for "IRIS" by Wayne Shorter is presented in four systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a more complex bass line with triplets. The fourth system shows a final melodic phrase and a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, triplets, and accidentals.

Shorter fraserer melodien ganske fritt i forhold til pulsen, noe som bidrar til den ”flytende” stemningen. I takt 9 (Abmaj) bryter dessuten piano litt opp den jevne flyten ved å spille en triolfigur som markerer likt med melodien og gjentar seg selv som et ekko (hør for eksempel takt 9 første tema fra 0.19). Denne figuren er en slags bølgende bevegelse, som to bølger som slår inn mot land og øker spenningen, eller skaper ”flo”, for å bruke bildet jeg foreslo innledningsvis.

Det bølgende, gyngende, magnetiske, flytende kan også muligens spores tilbake til vakingen fram og tilbake mellom Cm7 og opp til Db7 tilbake til Cm7 og deretter tilbake til pedaltonen Db.

På solorundene spilles akkordskjemaet annenhver gang vanlig og i dobbel tid (double time), det vil si at akkordenes noteverdi halveres etter 16 t. I tillegg legges det til en takt i slutten av hver dobbel tid -runde, slik at formen på soloene blir 16 t (vanlig tid) + 9 t

(8 t dobbel tid + 1 t) repetert. Med dette oppstår nye markeringer i kompet (punktert halvnote / punktert fjerdedel x 2 / punktert fjerdedel x2 / punktert halvnote). Halveringen av noteverdiene ”stresser” på ingen måte opp låta (slik double time vanligvis brukes for å øke intensitet), siden grunnpulsen er den samme, men doblingen glir naturlig inn, og bidrar ytterligere til den dynamiske framdriften. På grunnlag min egen og blant andre spillelærers erfaring med låta vil jeg påstå at man ikke intuitivt hører eller tenker over at det er dette som skjer eller at det er en regelmessighet på annenhver korrunde, før man lytter mer analyserende. Det jeg imidlertid tenkte over var at musikerne følger hverandre gjennom hele låta, og jeg opplever ikke skiftene som skjematisk selv om musikerne faktisk følger skjemaet hele veien. Bassen bygger gjerne opp intensiteten før double time delene av skjema ved tettere markering på pedaltonen før repetisjonen. Solistene utnytter gjerne bestemte partier i dobbel tid, særlig markering av de punkterte fjerdedelene og pedaltonepartiet i slutten (hør for eksempel hvordan Davis følger markeringene fra 1.42). Dessuten er den ekstra takten som forlenger pedaltonen i dobbel tid et effektivt spenningsskapende virkemiddel. Davis foregriper i tillegg pedaltonepartiet (fra 3.24) ved å sekvensere en oppadgående skalabevegelse (4 toner) i sekundavstand over i pedaltonepartiet (som starter allerede halvveis i dobbel tid). Slik forlenger han partiet ytterligere og kamuflerer overgangen som slik virker mindre skjematisk.

Låta som helhet vil jeg si er jevn i intensitet. Etter soloer i trompet, saksofon og piano, kommer melodien inn igjen, og låta slutter åpent, med klanger i piano over en repetert figur i bass.

Oppsummering: Det jeg har kalt en dynamisk framdrift er sentral i denne låta, som oppstår av veksling mellom partier i ro og partier som leder. Vanlig og dobbel tid i annenhver runde gir asymmetri som bidrar ytterligere til den skiftende framdriften. Uvanlige akkordprogresjoner gir en litt usikker retningsfølelse, og fri fraserings over tretakta, bidrar til å gi en gyngende, bølgende følelse av ”slow motion”.

Mood

CD: *spor 5*

”Mood” er en treffende tittel: Jeg oppfatter nettopp låta som først og fremst som en stemning eller tilstand, som forfatteren av albumteksten til E.S.P. også er inne på:

The harmony is romantic by nature and the composition does evoke a ”mood”, one of peaceful curiosity. Ron keeps the bass line a controlled rhythmic pattern, and Tony lays down a simple groove, rarely shading, but creating tension by his pattern’s simplicity. (...) Miles and Wayne play freely over the sound of the form. Miles’ Harmon mute reaches for a mysterious tenderness and Wayne glides over and under the form, with a breathier and more “careful” tone. (Bob Belden i albumteksten til E.S.P)

Faste mønstre og repetisjon bidrar her til følelsen av en statisk tilstand. Og det er selve spenningsnivået som er statisk eller jevnt: Her er det ingen klar veksling mellom spenning og avspenning. Men låta er ikke stillestående - den har en jevn, rolig framdrift. Trommene som går og går og den litt luskende, neddempede bassen, gir jevn flyt, men ikke intenst driv. Her hadde jeg opprinnelig ingen rundefølelse av låta, men oppfattet den lineært, som en lang linje av hendelser (jfr. Johnsons path-skjema). Etter flere gjennomlyttinger fikk jeg likevel en viss rundefølelse, etter at jeg hadde funnet ut av den regelmessige formen ved å plukke bassgangen og akkordene takt for takt. Da så jeg at låta har et 13-takters skjema, og kan i ettertid organisere etter dette når jeg lytter. Men jeg oppfatter først og fremst lydforløpet lineært og i sin helhet.

Lydbildet her gir en *åpen* følelse som er spesiell i forhold til de andre låtene. Musikerne holder seg til én definert rolle, og særlig gjelder dette rytmeseksjonen. Arrangementet er derfor luftig og oversiktlig, og jeg opplever musikerne i ulike rom eller lag: Trommer, bass og piano har hver sine individuelle mønstre, men jobber sammen i å danne et pålitelig fundament som Davis ligger over. Etter hvert kommet Shorter inn, svevende rundt Davis, og dette elementet (saksofonlyden) ser jeg for meg som vektløst eller i ”slow motion” rundt trompetlyden. Her er det altså bare ett element om gangen (solisten) som bryter opp mønsteret. Det dreier seg om en annen type samspill, og en annen rollefordeling, enn vi har sett i de andre låtene. I analysen av denne låta vil jeg derfor legge hovedvekten på å beskrive rollefordelingen i det jeg oppfatter som ulike lag, og prøve å beskrive og forklare den spesielle statiske spenningen.¹⁶

Williams holder et fast lokomotiv-aktig driv i trommene, der han markerer alle slagene i tretakten i et mønster (med visper på skarptromma i swing, etter hvert med kantslag på 3’eren

¹⁶ Siden låta oppfattes som en helhet og ikke inndelt i tema og korrunder, og samspillet er annerledes enn i de andre låtene, har jeg ikke delt inn analysen i underoverskrifter her, men latt kommentarene komme fortløpende.

i takta) nesten uten variasjon. Den eneste variasjonen er kantslagene som forskyves i slutten av låta. Dette har en suggererende, hypnotiserende effekt. Her bidrar trommeslageren altså til spenning og driv på helt motsatt måte enn i Maiden Voyage, der nettopp variasjonen bidro til intensitet.

Piano og bass oppfatter jeg i en felles rolle, der bassen svarer og følger/henger seg på akkordskiftene i piano. Piano og bass overlapper hverandre så vidt, og skaper med dette sammenheng og flyt. Sammen utgjør bass, piano og trommer et sammenhengende, enkelt, og pålitelig fundament som holder låta i gang og trekker oss fremover (jfr. Hodéir uttalelse om ”swing” s. 25). På den annen side vil jeg si at klangene av akkordene i piano og bass setter en mystisk, alvorlig, og *utrygg* stemning.

Tema- Mood 

F#m13 F#m13 F#m13 F#m13

Piano

Bass

D#maj9 C7b9 C7(sus4)

P.

B.

F#m7b9 C#m7b5

P.

B.



Basstonen/akkordene veksler fram og tilbake i halvtoneavstand mellom f og fiss i 4 takter, før en bevegelse nedover starter fra takt 5. Herfra skiller bass og piano litt lag; bassen flytter seg

ned til grunntonen mens piano spiller tersen i akkorden. Takt 6-9 er en avventende og spenningsoppbyggende hvilepause på C7, før oppløsning til Fm7 i takt 10 (de tre åttendedelene er i bass i forkant er noe nytt, som utløser skiftet). Herfra varierer klangene noe i piano, mens f-en i bass blir liggende til de tre åttendedelene så vidt bryter opp til cm i slutten av takt 13 og vi er tilbake til f på toppen av skjemaet igjen. Alt i alt er det en ujevnt nedadgående bevegelse som stopper opp innimellom, der akkordene varer i ”ulogiske” tidsenheter og øker spenningen ved å forvirre lytteren om neste trekk. Slik jeg opplever det, og ut fra basstonen i piano, følger taktene hverandre slik: 4 t (statisk veksling, skaper forventning) + 1 t (mellomtakt, en slags oppløsning men som leder videre) + 4 t (avventende på C7) + 1 t (mellomtakt, ett lite skritt ned) + 3 t (avventende igjen). Skjemaet gir aldri følelsen av å lande, men skaper hele tiden forventning om forandring. Asymmetrien i seg selv skaper spenning, og bidrar (i tillegg kompet som nærmest går i loop og får repetisjonene til å høres som ”hakk i plata”) til den lineære organiseringen av låta og den jevne, statiske spenningen.

Shorter og Davis i forskjellige lag/rom og i ulike roller (Cd spor 5: fra 01.23)

The musical score is written for trumpet (Trp.) and tenor saxophone (T.s.) in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of 11 measures. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-2) features a trumpet melody with a triplet of eighth notes in measure 1 and a quarter note in measure 2, with a tenor saxophone accompaniment of quarter notes. The second system (measures 3-4) shows a more complex trumpet melody with eighth and sixteenth notes, and a tenor saxophone accompaniment with triplets. The third system (measures 5-6) continues the trumpet melody with eighth notes and a tenor saxophone accompaniment with triplets. The fourth system (measures 7-11) features a trumpet melody with a half note in measure 7 and a tenor saxophone accompaniment with triplets. The score includes various chord symbols: Fm13, F#m13, Dbmaj7(9), C7b9, C7, Fm7b9, and Cm7b5. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Musikken gir meg følelsen av flere lag eller rom, særlig da Shorter kommer inn underveis i Davis' solo, med myke bølgende åttendedelsbevegelser under og over Davis' trompetspill (fra 01.23). På et annet nivå kan man si at Davis og Shorter utgjør et felles lag, over kompet som er laget under. Shorters både følger det Davis gjør, men toner også ned: Shorters myke spill gjør at Davis "utbrudd" og skingrende toner virker mindre skarpe, ved at Shorter "pakker inn" trompetlyden. Shorter sniker seg nærmest umerkelig inn med bølgende fraser, etter at Davis har spilt noen rolige toner i forkant. Shorters to første fraser er litt utenfor pulsen, mens resten er trioler i time. Først fire toner, så tre, og deretter jevne fraser på 5 og 5 toner. Mens Davis er uforutsigbar og kommer med skarpe utbrudd innimellom myke toner, beveger Shorter seg jevnt men prøvende og lyttende med, over og under Davis' trompetspill, med en myk og luftig tone. Shorter inntar en "underdanig" holdning, som for eksempel høres i partiet fra 3.05: Da Davis spiller mørke, lange, luftige, myke toner, ligger Shorter under med en repetert nedadgående bevegelse, avventende, før Davis runder av og Shorter tar styringen selv i sin egen solo, der han naturlig nok spiller mer solistisk, intenst, variert og lysere i registeret.

Som jeg var inne på er samspillet spesielt i denne låta. Shorter og Davis står for det kommunikative samspillet, mens kompet holder grooven. Siden jeg først og fremst oppfatter lydforløpet i låta lineært/i sin helhet, er overgangene mellom solistene uforutsigbar (men i større grad før jeg plukket skjemaet); "plutselig" er Davis borte og vi er over i Shorters solo. Begge spiller dessuten klangbaserte soloer og bruker like elementer, som variasjon av dynamikk og tonekvalitet. "Curiosity", nysgjerrighet, er en treffende beskrivelse av både Shorter og Davis spill, som begge utforsker rom og klang. De dynamiske forandringene bidrar til det prøvende uttrykket, som å gå opp og ned i styrke på en og samme tone, og variere intensiteten mellom fraser og partier. På dype toner, for eksempel helt i slutten av Shorters kor (hør den lange tonen fra 4.53), er klangen til forveksling lik Davis med harmon mute, og slike likheter bidrar til den helhetlige oppfattelsen av lydforløpet. Hancock spiller også en klangbasert solo som opprettholder stemningen. Etter denne kommer Davis kommer inn igjen, med Shorter like bak - her tilbake i den underdanige rollen. Hancock spiller neddempede lyse klanger i piano, og låta avsluttes åpent i kompet.

Oppsummering: Fravær av melodi og asymmetrien i skjema bidrar for meg til den lineære oppfattelsen og organiseringen av låta, og videre bidrar asymmetrien i skjemaet som aldri lander til den statiske spenningen. Musikernes klare roller gir et åpent lydbilde som gjør at man virkelig kan lytte til solistenes utprøvende spill, og til samspillet mellom Davis og

Shorter. De definerte rollene skaper denne åpenheten, som gjør at jeg i visse partier oppfatter musikerne som inndelt i lag eller rom, med kompet i bunn, Shorter i et mellomsjikt og Davis på toppen.

Oppsummering av analysen

Gjennom analysen har jeg blitt mer bevisst på ulike nyanser av opplevd musikalsk spenning, og på kompleksiteten av fenomenet. Jeg begynte med låter som jeg mente liknet hverandre i stemning, men gjennom arbeidet med å beskrive spenningsopplevelsen, har jeg kommet fram til at de er forskjellige i oppbygning, og representerer ulike stemningsnyanser. En fellesnevner er imidlertid at alle låtene går i tretakt i et rolig eller middels rolig tempo, bortsett fra Maiden Voyage, og Footprints som veksler mellom tretakt og totakt men har tretakten i bunn. Selv om det selvfølgelig ikke er en regel at tretakt er beroligende (slik jeg var inne på i kapittel 3 s. 20), opplever jeg noe gyngende og tilbakelent i tretakt som kan forklare noe av den felles stemningen i låtene på tross av de ulike stemnings- og spenningsnyansene. I tillegg går alle låtene i moll, bortsett fra Maiden Voyage som veksler. Grooveskifter, aktivt trommespill, fri fraserings i forhold til pulsen, klangfokusering, formeksperimentering og uvanlige akkordprogresjoner er spenningskapende elementer som går igjen og er typiske for stilen.

Men som vi har sett kan motsatser av samme element skape spenning på ulike måter, for eksempel variert rytmikk (som trommene i Maiden Voyage) mot repetitiv, statisk rytmikk (som trommene i Mood) eller harmonisk kompleksitet (som i Iris og Lost) mot enkelhet (som i Footprints og Maiden Voyage). En mulig fellesnevner her er likevel *balanse* mellom de ulike elementene, som gjør hvert enkelt virkningsfullt: Det utvetydige skjemaet i Footprints åpner for å gjøre rytmikken tvetydig, og den faste rytmen i bunn på Mood gir rom til blåserne for å flyte over denne, utenfor pulsen. Musikernes roller varierer også fra låt til låt; igjen er trommeslagerens forskjellige oppgaver på de ulike låtene et godt eksempel.

Tilsynelatende like låter innen samme sjanger og stilart krever altså likevel forskjellig fokus i beskrivelse av spenningen. Det som utgjorde spenningskapende og interessante virkemidler i en låt, finner man kanskje ikke i neste. Jeg hadde nok sett for meg at analysen kom til å bli en repetisjon av de samme poengene i større grad, mens særegenhetene i låtene ble tydeligere underveis og krevde individuelt fokus.

Hovedpoenget med denne analysen har vært å beskrive og slik formidle min opplevelse av den musikalske spenningen i låtene, på grunnlag av fenomenologisk inspirert og konvensjonell jazzteoretisk analyse, og ved hjelp av både intuitive og teoretiske begreper. Den intuitive opplevelsen av låtene har endret seg noe underveis, men den strukturelle analysen har også forsterket, satt andre ord på og gitt dybde til den intuitive opplevelsen. I neste og avsluttende kapittel vil jeg diskutere i hvilken grad de intuitive og teoretiske beskrivelsene av låtene i denne analysen spesielt, og intuitivt versus teoretisk språk generelt, kan sies å formidle opplevd musikalsk spenning.

Kap. 6: Diskusjon og avslutning

6.1 Tilbake til problemstillingen

I hvilken grad kan fenomenologisk inspirert og konvensjonell musikkteoretisk analyse og beskrivelse av jazz rundt 1960 sies å formidle kvaliteter som spenning og driv i musikken?

I analysen har jeg forsøkt å knytte spenningsopplevelsen til strukturen i musikken (uten å ville hevde at dette representerer et årsak-virkningsforhold), på grunnlag av Nielsens konklusjon om at ”opplevd spenning anses gjerne som en funksjon som kan forårsakes av forskjellige musikalske substanser (elementer / strata / parametere) og kombinasjon av disse.” (1983, s. 65 – tidligere sitert i kapittel 3). Dessuten har jeg lagt vekt på opplevelsesaspektet ved musikalsk spenning: ”’Spenning’ er noe vesentlig i forbindelse med opplevelse av musikalske objekter og oppfattes som en dimensjon eller en kvalitet ved det musikalske objektet” (ibid).

Musikkteoretiske begreper kan sies å ha en forklarende funksjon ved å fastslå *hva vi hører*, men sier ingenting om *hvordan vi hører* strukturen. Intuitive/metaforiske beskrivelser ivaretar i dette henseende både musikkens og den lyttendes interesser, siden metaforer som vi har sett kan si noe om strukturen og hvordan den oppleves på samme gang:

Noen av de tidlige assosiasjonene tenkte jeg først på som tilfeldige, høyst subjektive og irrelevante i forhold til musikkens formelle trekk, som for eksempel bemerkningen om Wayne Shorter som ”snakker” eller Spaulding som ”synger” fraser i sine soloer, men ved nærmere ettertanke vil jeg si at disse assosiasjonene kan spores tilbake til *rytmikk* og *frasering*. De fanger opp at solistene fraserer utenfor taktslagene, og samtidig at fraseringen ikke er mekanisk men dynamisk og levende. ”Frasering utenfor taktslagene” er altså en mer konsis teknisk beskrivelse av spillestilen, og transkripsjonen av Shorters solo viser nærmere bestemt *hvor* i takten tonene er plassert. Men metaforene gjenspeiler samtidig at fraseringen ”betyr noe”, i den forstand at musikeren har lagt mening eller følelse bak den improviserte musikken av mer eller mindre abstrakt art.

Det ”virvlende vannpartiet” i Maiden Voyage er et eksempel på at metaforer kan si noe om *form*, ved å *organisere partier* i en låt ut fra andre premisser enn harmoniske (samtidig som

metaforen beskriver stemningen). Her brukte jeg altså intuitivt disse betegnelsene for å organisere lydforløpet: I de åpne lyttingene la jeg merke til partier som skilte seg ut i stemningskarakter (klangbaserte partier med hurtige løp utenfor pulsen) og gjentok seg i en solo eller i låta som helhet, og ble deretter oppmerksom på at disse spenningsskapende ”vannpartiene” tilsvarte B-delen av skjemaet.

Metaforer som ”klatre” og ”falle” beskriver *bevegelse i registeret*, som i tema og soloene i Lost, og stemmer her overens med notebildets oppadgående og nedadgående partier. I tillegg sier ”falle” etter min mening noe mer om karakteren enn ”nedadgående bevegelse” (som kan kalles en kvasiteknisk/teoretisk metafor), ved å hinte til noe ukontrollert eller ufrivillig - som jeg vil si gjenspeiler hvordan spenningen oppleves her: I partiene der tema faller og solisten (Spaulding) også faller på tilsvarende steder, oppleves dette som noe uunngåelig, som om solisten må gi etter for retningen i det underliggende temaet. Med ”virvlende”, en annen metafor som ble brukt i dette partiet, sikter jeg både til rytmen i de nedadgående punkterte fjerdedelene og den nedadgående bevegelsen, som til sammen minner meg om det visuelle inntrykket av et løv som seiler eller virvler ned fra side til side i en jevn, rolig takt.

I analysen av Mood var jeg inne på de visuelle metaforene om ulike ”rom” eller ”lag”, som organiserer helhetsinntrykket jeg har av lydbildet. Disse sier noe om selve *arrangementet* av låta, og nærmere bestemt luftigheten eller åpenheten i arrangementet, med de enkelte musikerne i forskjellige, klart definerte roller.

I Iris brukte jeg metaforer som ”bølgende” og ”flo og fjære” (”ebb and flow”, som også kan sies å være en kvasiteknisk metafor) for å beskrive det jeg kalte den dynamiske spenningen. Disse kan sies å fange opp opplevelsen av vekslingen mellom vanlig og dobbel tid, som ga vekslings mellom rolig og hurtig harmonisk rytme.

Jeg vil altså si at disse metaforene sier noe vesentlig om spenningsskapende elementer i låtene, og utfyller og overlapper med de ”tilsvarende” teoretiske og kvasitekniske begrepene.

Utenommusikalsk - musikalsk

Siden Maiden Voyage har et befestet program, er det naturlig og ”legitimt” å ty til bilder om vann i beskrivelser av musikken her. Men også i instrumentaljazz som, utover tittelen, *ikke* gir hint om noe tema eller budskap, kan ”utenommusikalske” assosiasjoner slik som ”frustrert

uttrykk”, ”nysgjerrig”, ”jaget” eller ”usikker” etter mitt syn være relevante i forhold til å beskrive den opplevde spenningen, selv om assosiasjonene ikke kan bevises å være i samsvar med musikkens eller musikernes intensjon. Nettopp å oppleve stemninger ved musikken og assosiere ut fra disse, er til glede for mange lyttere, men anses gjerne for noe som ikke har med musikken i seg selv å gjøre. For eksempel er Kivy (1990) åpen for at instrumentalmusikk kan oppleves og beskrives på mer enn én måte, men mener at man går glipp av den *virkelige* musikken og bare hører *fortolkninger* av den gjennom å tillegge den slike assosiasjoner:

(...) someone might suggest that if any piece of “pure” instrumental music can be interpreted, which I freely admit, there seems to be no compelling reason why it shouldn’t be, if a listener finds that interpretation facilitates his or her enjoyment of the work. (...) But, (...) to put an interpretation on a piece of music alone is to close oneself off from one of the most satisfying and engrossing experiences the arts have to offer us. I dare say there are many people who cannot enjoy pure instrumental music without making up stories, without interpreting it, which of course, is to say that they cannot enjoy pure instrumental music at all, since what they enjoy is not the work of pure music but another work, a work of interpreted music, which they have produced in collaboration with the composer. (Kivy 1990, s. 200f)

Jeg vil imidlertid si at man ved en fortolkningsfri, rent teoretisk opplevelse av ”selve” musikken ¹⁷ *også* avstenger seg fra noe vesentlig ved musikken og musikkopplevelsen. Her vil jeg igjen trekke inn Aksnes, og si meg enig i at det er problematisk å operere med strenge skiller mellom strukturelle og emosjonelle, utenommusikalske og indremusikalske aspekter ved musikkopplevelse (Aksnes 2002, s. 50).

Forståelse – beskrivelse - appreciation

Wallner (1988, s. 181) presenterer to vidt forskjellige beskrivelser av Edgard Vareses Density 21.5, et stykke for solo fløyte, gjort av to personer med ulik bakgrunn på skriveseminar om musikk, der informasjonssekretæren uten tidligere erfaring med ny, ”seriøs” musikk gir en malende og følelsesladet beskrivelse, mens teorilæreren gir en svært konsis teknisk beskrivelse av musikken:

Informasjonssekretæren:

”Skarpa toner, höga, gälla – kanske en passion fylld av lidande, en outhärlig lycka eller glädje, ett barn som föds, en vän som dör, ett krig som bryter ut. ... Här finns en musikalisk dödsångest. Tonerna er skarpa, intensiva, fyllda av rädsla och smärta, skrikande, ihållande höga toner, en ångest som aldrig tycks släppa...”

¹⁷ Det kan diskuteres hvorvidt en slik opplevelse i det hele tatt er mulig; jfr. Heideggers standpunkt at alle beskrivelser er fortolkninger (omtalt i kap 2 s. 10).

Teorilæreren:

”Musiken utgår från et litet motiv i flöjtens låga register som utvecklas och varieras i allt vidare cirklar ända fram til slutet. Men mitt i denna konsekvent strama arkitektur finns även kontraster: først en samling korthuggna och lågmälda punkter där flöjtisten samtidigt som han blåser också förstärker karaktärsförändringen med slagvärksaktiga klaffljud och senare ett par utbrott som statistiskt, nästan likt besvärjelser håller sej kvar, ropande...”

Som vi ser har den siste teksten en saklig tone og beskriver musikken teknisk, objektivt og profesjonelt, mens den første er sterkt subjektiv, ikke-teknisk og ikke-profesjonell. Wallner spør seg i hvilken grad to så forskjellige beskrivelser kan spores tilbake til den samme musikken, og hvor for eksempel denne ”angsten” i den første beskrivelsen kommer fra?

”Svaret er – ur formell synvinkel – enkelt. Författaren hade upplevd verket så. Och – viktigt nog – en upplevelse kan aldrig bara være sig rätt eller fel. Til skilnad från iakttagelser” (ibid). Slik sett, vurdert som en formidling av personlig musikkopplevelse, er begge beskrivelsene like ”riktige”. Men jeg vil si begge kan komme til kort med sin ensidige fokusering på henholdsvis personlig følt stemning med lite henvisning til musikkens oppbygning og struktur, og oppramsing av tekniske fakta med lite henvisning til hvordan musikken oppleves, i sammenhenger der målet er at andre skal kunne ta del i beskrivelsen og finne den givende. I samsvar med min intensjon i denne oppgaven, skriver Wallner at man også på kurset forsøkte å etterstrebe en syntese mellom ytterpunkter som dette; ”*en saktext som også har det personligt engagerades prägel.*” (ibid, s. 181f).

Hvordan vi beskriver henger sammen med hvordan vi lytter. Aron Copland (1970, s. 8f) kommer inn på forskjellen mellom faglærte og ufaglærte lyttere, og mener at det ideelle, med hensyn til en givende lytteopplevelse, ville være en kombinasjon av den faglærtes forkunnskaper og den ufaglærtes åpne innstilling til musikkens mening: ”The ideal listener, it seems to me, would combine the preparation of the trained professional with the innocence of the intuitive amateur”.

Dette bringer meg over på forskjellen mellom musikkvitenskapelig versus estetisk lytting:

Analytical conversations about music are no substitute for musical experience. As Nihcolas Cook says, distinguishing musicological from aesthetic listening:” ...*listening to music for the purpose of establishing facts or formulating theories and listening to it for purposes of direct aesthetic gratification* are two essentially different things” (Cook 1990, s. 152, sitert i Swanwick 1994, s. 40 - min utheving).

Men kan ikke lytting for ervervelse av kunnskap om musikken og lytting for opplevelsens skyld også kombineres? Og hva ligger i og er sammenhengen mellom musikkforståelse, musikkopplevelse og musikknytelse?

Kivy (1990) kommer inn på sammenhengen mellom musikkforståelse, evne til å beskrive musikken, og "appreciation", og forskjeller mellom faglærte og ufaglærte i forhold til dette i boka "Music Alone". "Appreciate" er et flertydig begrep, som oversatt til norsk kan bety å 1) forstå (rett), være klar over; 2) verdsette; 3) sette pris på, være takknemlig for; eller 4) stige (i verdi) (Svenkerud, 1995, s. 26). Kivy bruker det slik: "...appreciation, as I am using the term, is neutral as to pleasure or displeasure. That is to say, by musical appreciation I mean here the propensity of the listener to enjoy or not enjoy, be fascinated or bored by, like or dislike musical works" (Kivy 1990, s. 115). For å forklare hva som ligger i å *forstå* musikk, stiller han spørsmålet: "What sorts of things do people who are supposed to understand music really say about it, when they are exhibiting their knowledge and expertise?" (ibid, s. 97). Som svar på dette viser han til at musikkteoretikere både gir tekniske og ikke-tekniske beskrivelser av musikken, og at musikkforståelse slik kan sies å ha sammenheng med evne til å *beskrive* musikken: "To understand music then, seems in significant part to be able to describe it. And so we accept as evidence for an affirmative answer to the question, Do you understand music? correct and convincing descriptions of it" (ibid).

Kivy går så inn på forholdet mellom musikkforståelse og musikknytelse: "But what is the relation of understanding music to enjoying it?" (ibid). Han slår fast at en viss forståelse viktig for å ha glede av musikken, men innvender: Hvis musikkforståelse henger sammen med evnen til å beskrive, hva da med de mange som har glede av musikk men ikke uten videre kan beskrive den? En faglært og ufaglært vil kunne gi ulike beskrivelser av den samme lydopplevelsen, "the same *sonic* event" (ibid, s. 100), men beskriver da ikke den samme *musikalske* hendelsen¹⁸. Mens den faglærte vil gi en teknisk beskrivelse, vil den ufaglærte gi en "fenomenologisk" redegjørelse; "in her own words, suggesting the obvious things that ordinary listeners experience (...) such as doubt, anxiety, groping, ambiguity, and finally the resolution (in the ordinary sense of that word) of those psychological states (...)"

¹⁸ Kivy introduserer "Music Alone" med et utdrag fra E. M. Forsters roman "Howards end", som beskriver hvordan fire av karakterene opplever Beethovens 5. symfoni forskjellig: "It will be generally admitted that Beethoven's Fifth Symphony is the most sublime noise that has ever penetrated into the ear of man. All sorts and conditions are are satisfied by it. Whether you are like Mrs. Munt, and tap your foot surreptitiously when the tunes come – of course, not so as to disturb the others - ; or like Helen, who can see heroes and shipwrecks in the music's flood; or like Margaret, who can only see the music; or like Tibby, who is profoundly versed in counterpoint, and holds the full score open on his knee..."

(ibid). "Fenomenologisk" vil jeg si er brukt i en litt ensidig og misvisende betydning her, siden den faglærtes mer teknisk organiserte musikkopplevelse også kan beskrives fenomenologisk, uten nødvendigvis å basere seg på innlysende følelses- og tilstandsassosiasjoner. Jeg er imidlertid enig i Kivys bemerkning om at ikke-tekniske beskrivelser gjerne viser mer til følelser, stemninger og psykologiske tilstander enn tekniske beskrivelser gjør (ibid). Kivy mener også at en ufaglært lytter kan ha en *indre* forestilling og forståelse av musikken uten å være i stand til å beskrive den. Han sier at den musikalske strukturen eller grammatikken kan oppfattes fenomenologisk som riktig og gal, uten at lytteren kjenner tekniske begreper som dominant/tonika, liten septim, oppløsning etc. Mark DeBellis (1995, s. 6) siterer til sammenlikning Malcolm Budd (1985, s. 247):

To experience music with musical understanding a listener must perceive various kinds of musical processes, structures and relationships. But to perceive phrasing, cadences and harmonic progressions does not require the listener to conceptualize them in a musical way.

Dette er også det det Swanwick (1994)¹⁹ er inne på når han forklarer at du intuitivt kan vite noe om musikk uten å kunne det musikkteoretiske begrepet. Kivy mener at den ufaglærte kan ha vanskelig for å uttrykke sin indre beskrivelse, men at et kurs i musikkteori ikke ville ikke ville være til hjelp. Tvert imot ville dette innebære å påføre en ny og mer komplisert beskrivelse i *tillegg* til den indre beskrivelsen lytteren allerede innehar. Kivy holder slik de to kunnskapsformene atskilt, mens Swanwick på sin side knytter intuitiv og logisk-analytisk kunnskap sammen. (Kivys og Budds poenger vil jeg si taler for å utvikle lytterens intuitive forståelse og uttrykksmåte, som en selvstendig kunnskapsform.)

Kivy konkluderer endelig som følger: "Musical understanding always increases musical appreciation. But increase in musical appreciation, in any individual cases, may sometimes increase, sometimes decrease musical enjoyment." Argumentet for dette er at økt forståelse gir flere mulige elementer ved musikken å være klar over og verdsette. Han innvender imidlertid med ordtakene "ignorance is bliss", at ny kunnskap om og "avsløringer" av musikkens struktur kan virke både skuffende og imponerende, og slik noen ganger bidra til å øke og andre ganger senke nytelsen av verket. Men generelt mener Kivy at musikknyttelsen tiltar ved økt forståelse: "the general tendency is for increase in understanding to bring increase in enjoyment" (Kivy 1990, s. 117).

Her vil jeg trekke inn min opplevelse av spenning i Iris og Mood, som endret seg etter at jeg avslørte og systematiserte formen ved hjelp av teoretiske begreper. Før den strukturelle analysen hadde jeg en mer diffus oppfatning av spenningen i Iris, som jeg ikke kunne

¹⁹ Omtalt tidligere i oppgaven, kapittel 2 s 15f.

beskrive utover ”flo- og- fjære-virkningen”. Jeg tenkte over at markeringene i kompet varierte, men hørte ikke regelmessigheten av annenhver runde i vanlig og dobbel tid. I Mood hørte jeg lydforløpet som en rekke av etterfølgende hendelser uten å registrere repetisjonene. Jeg opplevde en asymmetri, uten å høre det 13-takters akkordskjemaet og systematikken i bass og piano, som gjorde forløpet uforutsigbart. Økte eller senket denne formbevisstheten gleden ved opplevelsen av låta, og hva med forståelsen av spenningen? Akkurat her vil jeg si at de åpne lyttingene, med et helhetlig intuitivt fokus mot et detaljorientert teoretisk fokus, ga den beste lytteopplevelsen, og når man først har ”sett” systemet, er det er ikke mulig å gå tilbake til utgangspunktet. Når det er sagt er den grunnleggende opplevde stemningen fortsatt i stor grad den samme, og den strukturelle analysen ga en forståelse av hvorfor jeg opplevde spenningen som jeg gjorde, som også er interessant og slik representerer en annen type verdsettelse og glede ved opplevelsen av låtene.

Ut fra det foregående ser det altså ut til at forskjeller mellom faglærte og faglærte i å uttrykke seg om musikkopplevelse, henger sammen med hvordan de ut fra ulike forutsetninger tenker ulikt om musikk, og hvilket vokabular de innehar. Men det er grunn til å tro at disse forskjellene også forsterkes av konvensjoner, i den forstand at intuitive uttrykksmåter og metaforiske beskrivelser gjerne blir sett på som noe man unngår dersom man *kan* uttrykke seg i tekniske termer (uten at det rettes fokus mot fortrinn ved intuitive uttrykksmåter). Her vil jeg se nærmere på Gucks undersøkelse, som ble introdusert i kapittel 3: Guck (1981) kommer i sin undersøkelse fram til forskjeller mellom gruppene, som i ulik grad er musikkskolerte, når det gjelder evne og vilje til å beskrive musikken metaforisk. Gruppe 1 besto av musikkstudenter på et analysekurs i 1900-tallsmusikk på lavere grad, gruppe 2 av komponiststudenter, som representerer musikkstudenter med god teoretisk bakgrunn men som ikke først og fremst er vant til å uttrykke seg om musikk i ord, og gruppe 3 besto av studenter på musikkvitenskap høyere grad som er vant til å uttrykke seg verbalt om musikk. Gruppene lyttet til et pianostykke (Chopin, preludium i h-moll) og ble først bedt om å uttrykke hvordan de hører og opplever musikken uten å bruke tekniske termer. Etter hvert blir de spurt om de mener å komme fram til en organiserende/overordnet metafor. Deretter får de utdelt partitur og oppfordres til å knytte de intuitive beskrivelsene til strukturen i musikken, og står fritt til å bruke teoretiske begreper²⁰. Gruppe 1 kommer relativt raskt fram til den organiserende metaforen om en pustende person (”a person breathing”/ ”laboured breathing”), og bruker

²⁰ Undersøkelsen har også mer detaljerte avdelinger som jeg ikke skal gå inn på her, se Guck 1981.

denne for eksempel ved å beskrive en oppadgående etterfulgt av en nedadgående bevegelse i venstre hånd som innpust og utpust. Gruppe 2 motsetter seg å ikke få bruke teoretiske begreper i den første delen av forsøket. De påstår at de ikke kjenner noen annen terminologi, at de tenker i tekniske termer når de lytter, og at "music really only has a specific language" (ibid, s. 50). De beskriver musikken ut fra den kvasitekniske metaforen spenning/avspenning (tension/release), og "up/down". Et av medlemmene i gruppa foreslår så vidt metaforen "crying man", men denne avfeies med latter som en litt pinlig emosjonell assosiasjon. Gruppe 3 satte mer pris på å leke med ord for å beskrive musikken, men ser også ut til å holde enn viss ironisk distanse ved å utvikle en litt fleipete tone seg imellom. De bruker mer diffuse metaforer og kommer ikke fram til én organiserende metafor, men bruker visuelle bilder som å gå ut på og etter noen mislykkede forsøk klare å stupe fra et stupebrett, eller å gå i en mørk korridor mellom ulike rom, uten at stuperen eller personen i korridoren vet hvor han skal ende opp. Begge situasjonene beskrives som spenningsfylte. En bue er en tredje metafor i denne gruppa, og Guck bemerker at buen blir et slags kompromiss mellom de to andre metaforene; "it has the shape of a dive and a distance sense of tension while maintaining the distance that architecture suggests" (ibid, s. 60). Bl.a. "ebb and flow" blir også brukt, som foreslår stigende og synkende spenningsnivå. Denne gruppa går litt bort fra hver metafor når de skal korrelere med strukturen, istedenfor utforske den videre.

Som vi ser er det altså forskjeller mellom gruppene når det gjelder både evne og villighet til å beskrive musikken intuitivt, og også forskjell på hva slags metaforer de bruker. Guck foreslår her en sammenheng mellom valg av metafortype og grad av personlig involvering i stykket: Pusting eller "laboured breathing" som brukes av Gruppe 1, er en klart *fysisk* og emosjonell metafor, som trekker på lytterens kroppslige erfaringer og vitner om at lytteren er involvert i stykket han beskriver. Til forskjell fra dette foretrekker gruppe 2 den *visuelle* metaforen bue og bruk av kvasitekniske metaforer, som beskriver stykket mer fra utsiden og markerer avstand i forhold til personlige erfaringer. I tillegg virker selvbevissthet i analyse- og beskrivelsesprosessen inn på bruken av metaforer, og hvor avhengige gruppene er av et annet språk enn det tekniske. Men Guck foreslår at konvensjoner i forhold til metaforisk språk som noe pinlig og ikke-profesjonelt også er en del av bildet.

Guck oppsummerer noen av forskjellene mellom gruppene slik:

Perhaps because Group 1 was the least self-conscious, they found the metaphoric process not threatening but helpful. Their metaphor, laboured breathing, is compelling and they were able to refine it and continually draw discussion back to it. They relied on it as a continuing source of technical observation. Group 2 preferred abstract metaphors, rejecting more intimate

images, and group 3 had so much invested in simply seeming competent that they could not seriously participate in the metaphoric process, drawing back from each of their organizing metaphors.

The sophistication of the breathing metaphor may also reflect a greater need on the part of Group 1 to rely on such language in order to communicate. (...) Group 1 was the least musically educated of the three, and, as musicians are trained, they rely increasingly on technical vocabularies. Educated musicians, proud of their sophistication, increasingly reject metaphoric language. In transcript 2 participants laughed at Participant 5's "crying man" image (1. 462) assuring that it would not rise again and one does not talk in such terms. Similar embarrassment was shown by members of group 3 when asked to elaborate the diving image (1. 293): perhaps it is not surprising that it was never developed. The later image of the "arch" however, fits more neatly into a technical vocabulary and is accepted. Educated musicians seem to accept metaphors only when they consider them quasi-technical or when they fill the gaps in the technical vocabulary. Since such metaphors rarely have embarrassing experiential connotations, speakers who use them do not feel naive. (s. 99f)

De høyest musikkutdannede i denne undersøkelsen viser altså en motvilje til å bruke andre metaforer enn visuelle og kvasitekniske, som ville gjenspeile en personlig, emosjonell involvering i stykket, ifølge Guck både fordi de er mindre avhengige av et slikt språk, og fordi slike metaforer har en lavere status blant "musikk-kjennere". Har man først lært det tekniske språket, er man kanskje også interessert i å markere status ved å bruke tekniske termer? Det blir en måte å distansere seg fra selve opplevelsen på og vise at man også i detalj har *skjønt* musikken i kraft av hvordan den "virker".

I Gucks undersøkelse var riktignok ingen av gruppene virkelig ufaglærte i musikkfaget, men representerte grupper med ulik form for musikkbakgrunn. Medlemmene i gruppe 1, de mest "ufaglærte" i denne sammenhengen, viste en sofistikert bruk av metaforer ved å kunne knytte dem til strukturen, sammenliknet med informasjonssekretærens friere assosiasjoner ovenfor, der "det intuitive" og "ufaglært" viser seg på en annen måte, som en mer primitiv uttrykksform i forhold til den tekniske. Metaforiske beskrivelser (som en intuitiv uttrykksform) slik de på ulike måter viser seg i Gucks eksempler, viser at intuitivt språk *ikke* nødvendigvis uttrykker en mer primitiv form for kunnskap (i tråd med både Clifton (1975) og Swanwick (1994), omtalt i kapittel 2). Samtidig viser undersøkelsen likevel eksempler på at musikkfaglærte gjerne favoriserer teoretisk språk (som mer korrekt og høyverdig) over intuitivt språk.

6.2 Avsluttende kommentar

Jeg på min side har i avslutningen kanskje gitt inntrykk av en favorisering av intuitiv tilnærming, kunnskap og språk, uten at jeg selv har gjort eksessiv bruk av metaforer i analysen, men derimot i like stor grad har brukt teoretiske begreper for å beskrive den opplevde musikalske spenningen. Hvorfor dette valg av stilleie?

Gjennom analysen erfarte jeg at intuitive og teoretiske uttrykksmåter utfyller hverandre, og jeg føler at jeg ville komme til kort med å beskrive og ”forklare” den opplevde spenningen på en like detaljert og nyansert måte dersom jeg måtte velge bort en av tilnærmingene. Intuitive og teoretiske begreper belyser ulike dimensjoner ved den opplevde spenningen i låtene og ulike typer kunnskap om musikk, men sier også noe av det samme med forskjellige ord. I noen låter har jeg funnet ”forklaringer” på hvorfor spenningen, opplevd og beskrevet intuitivt, stiger, ved å gå nærmere inn i strukturen og slik oppdage nyanser i kompleksitet som jeg ikke hørte intuitivt. Her opplevde jeg at spenningen tiltok ut fra et helhetsinntrykk, men hørte ikke detaljene hver for seg. Sagt på en annen og kanskje riktigere måte ble jeg gjennom den jazzteoretiske tilnærmingen bevisst på mulige årsaker til at spenningen tiltar. De tekniske termene sier som sagt ikke noe om hvordan jeg opplever musikken, men konstaterer utgangspunktet for musikk- og meningsopplevelsen, selv om ikke bare den fysiske musikken i seg selv, men også den opplevende og beskrivende lytteren er en avgjørende faktor når det gjelder å ilegge strukturen mening.

Jazz, i alle fall jazz rundt 1960, må sies å være en både muntlig og skriftlig tradisjon: Teorien står sentralt, og setter rammene for det unoterte improviserte. Jazz er også en myteomspunnet sjanger; på den ene siden er evnen til å spille jazz noe du har eller ikke har i deg, og det samme kan sies om evnen å lytte til og verdsette sjangeren. Som Louis Armstrong skal ha uttalt: ”If you gotta ask you’ll never know”- hva jazz *er* (Opsahl 2001, s. 5). På den annen side, eller i tillegg til denne *feelingen* man intuitivt bør inneha, skal det teoretiske systemet læres for en jazzmusiker. Ut fra dette systemet skapes spenning både i selve komposisjonene, og i de improviserte soloene. Både teoretiske begreper og billedbruk er en viktig del av jazzspråket, som jeg også har gitt eksempler på fra albumtekster og jazzlitteratur. I analysen valgte jeg derfor å bruke teoretiske begreper der poenget var å klargjøre strukturen konsist og ”forklare” spenningen. Metaforer brukte jeg for å beskrive opplevelsen av musikken, men jeg har poengtert at metaforene i tillegg til å beskrive opplevelsens-, stemnings- og ”myte” -

dimensjonen, som noe på siden av musikken, også kan si noe om musikkens på strukturelt nivå.

Etter å ha reflektert rundt hvordan ulike typer språk om musikk tydeliggjør ulike dimensjoner ved musikken, har jeg blitt like opptatt av likhetene og overlappingen mellom dem som av forskjellene. Men en viktig forskjell mellom intuitive og musikkteoretiske beskrivelser, er at vi allerede er i besittelse av et intuitivt språk, og evnen til å bruke metaforer (så sant vi ikke sensurerer oss selv, jfr. Guck), mens det musikkteoretiske språket må læres. Dette er et poeng å ta med seg inn i musikkpedagogisk praksis. På den annen side er musikkteoretiske begreper og symboler, når man først har lært hva som ligger i dem, universelle innen fagmiljøet, og vil i mange tilfeller kunne gi en mer konsis beskrivelse av musikken, der det gjelder å forklare eller vise til strukturen i musikken slik den faktisk er oppbygd. Tekniske termer er nøyaktige, men som jeg har gitt eksempler på i analysen kan også ulike typer av metaforer fange opp distinkte nyanser i musikken, eller også organisere mer helhetlig.

Grunnen til at jeg ikke har belaget meg mer utelukkende på en intuitiv uttrykksform, er altså at både et teoretisk/strukturelt og intuitivt fokus har fylt en funksjon i arbeidet med å beskrive spenningen i jazz rundt 1960. Jeg mener imidlertid at de intuitive beskrivelsene i seg selv sier noe vesentlig om selve spenningsopplevelsen, og at "appreciation" på et høyt nivå er mulig uten å kunne de teoretiske begrepene og forstå strukturen ut fra disse. På den annen side er teorien og strukturen viktige konstituerende faktorer for opplevelsen, og mange vil føle at inkludering av fokus på teori og struktur bidrar til en mer dekkende beskrivelse. Personlig har jeg fått en bedre forståelse for spenning som fenomen i jazz gjennom den strukturelle analysen. Hvordan man best formidler den opplevde musikalske spenningen, vil jeg si avhenger av hvilken bakgrunn man selv har, hvem man skal formidle til, og hvilke aspekter ved spenningen man vil formidle.

Kilder

Bibliografi

- Aksnes, Hallgjerd (2002). *Perspectives of Musical Meaning. A Study Based on Selected Works by Geirr Tveitt*. Doktorgradsavhandling, Historisk Filosofisk fakultet, Universitetet i Oslo. Unipub, Oslo
- Benestad, Finn (1985). *Musikklære*. Trykt i offset hos Oluf Rasmussen A.s, Skien
- Bent, Ian (1987). "Analysis" i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, London
- Berendt, Joachim E. (1990). *The Jazz Book*. Revidert av Günter Huesmann. Lawrence Hill Books, New York
- Berliner, Paul F. (1994). *Thinking in Jazz: the Infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago press, Chicago og London
- Brooks, Peter (1984). *Reading for the plot: design and intention in narrative*. Knopf, New York
- Brubeck, Darius (2002): "1959: The beginning of beyond" i Mervyn Cooke, M. og Horn, D. (red.) *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press, Cambridge
- Budds, Michael J. (1990). *Jazz in the sixties: the expansion of musical resources and techniques*. University of Iowa Press, Iowa
- Clifton, Thomas (1975). "Some Comparisons between Intuitive and Scientific Descriptions of Music" i *Journal of Music Theory*, Vol. 19, No. 1 (Spring 1975), 66-110
- Clifton, Thomas (1983). *Music as heard: a study in applied phenomenology*. Yale University Press, New Haven
- Cook, Nicholas (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press, Oxford, New York
- Copland, Aron (1970). *Music and Imagination*. Harvard University Press, Cambridge
- Eriksen, Espen (2001). *Fertile crossings in jazz: en problematisering av definisjon og stil i jazz på slutten av det 20. århundre*. Hovedoppgave ved institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Feld, Steven (1994). "Communication, Music and Speech about Music" i Keil, Charles & Feld, Steven: *Music Grooves*. University of Chicago Press, Chicago
- Ferrara, Lawrence (1984). Phenomenology as a Tool for Musical Analysis. *The Musical Quarterly*, 70(3), 355-373

- Ferrara, Lawrence (1991). *Philosophy and the Analysis of Music. Bridges to Sound, Form and Reference*. Greenwood Press, New York, Westport Connecticut, London
- Gendron, Bernard (1995): "Moldy Figs" and Modernists: Jazz at War (1942-1946)" i Gabbard, Krin (red.): *Jazz among the discourses*. Duke University Press, Durham og London
- Gridley, Mark C. (2000). *Jazz styles: history and analysis* (7. utg). Prentice Hall, New Jersey
- Guck, Marion A. (1981). *Metaphors in Musical Discourse: The Contribution of Imagery to Analysis*. Doktorgradsavhandling, University of Michigan.
- Gustavsen, Tord (1998). *Improvisasjonens dialektiske utfordringer*. Hovedoppgave ved Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Johnson, Mark (1987). *The Body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason*. University of Chicago Press, Chicago og London
- Keil Charles & Feld, Steven (1994): "Getting Into the Dialogic Groove" i Keil, Charles & Feld, Steven: *Music Grooves*. University of Chicago Press, Chicago
- Keil, Charles (1994a) "Motion and Feeling Through Music" i Keil, Charles & Feld, Steven: *Music Grooves*. University of Chicago Press, Chicago
- Keil, Charles (1994b): "Participatory Discrepancies and the Power of Music" i Keil, Charles & Feld, Steven: *Music Grooves*. University of Chicago Press, Chicago
- Kernfeld, Barry. "Modal Jazz", *Grove Music Online* ed. L. Macy (nedlastet 08.02.2005), <<http://www.grovemusic.com>>
- Kivy, Peter (1990). *Music Alone*. Cornell University Press, Ithaca og London
- Kjerschow, Peder Chr. (1993). *Tenkingen som deltagelse. Musikken som utfordring for tenkningens selvforståelse*. Solum forlag, Oslo
- Krumhansl, Carol L. (1997) "Musical Tension: Cognitive, Motional and Emotional Aspects" i A. Gabrielson (red.), *Proceeding of the Third Triennial ESCOM Conference*. Uppsala Universitet, Sverige.
- Kruse, Bjørn (1980). *Jazzteori. Grunnleggende prinsipper*. Frost Music A/S, Oslo
- Lakoff, George (1993). The contemporary theory on metaphor. I A. Ortoni (red.), *Metaphor and thought*, second edition. Cambridge University Press. (Sitert i Aksnes 2002.)
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and Meaning in music*. The University of Chicago Press, Chicago og London
- Monson, Ingrid (1996). *Saying Something*. The University of Chicago Press, Chicago

- Nielsen, Frede V. (1983). *Oplevelse av musikalsk spænding*. Akademisk forlag, København
- Nielsen, Frede V. (1995). Fænomenologi i relation til musikkpædagogisk forskning. *Nordisk musikkpædagogisk forskning*. 1995(2), 68-97
- Opsahl, Carl Petter (2001). En fortelling om Jazz. Unipub forlag, Oslo
- Stai, Ingrid (1998). *To strykekvartetter av Kåre Koldberg – ei fenomenologisk tilnærming*. Hovedoppgave ved Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo.
- Svenkerud, Herbert (1995). *Cappelens engelsk-norsk og norsk-engelsk ordbok*. J.W. Cappelens Forlag, Oslo
- Swanwick, K. (1994). *Musical knowledge: intuition, analysis and music education*. Routledge, London
- Trondalen, Gro (2002). En fenomenologisk inspirert arbeidsprosedyre for analyse av improvisasjoner i musikkterapeutisk praksis: et narrativt perspektiv. *Flerstemmige innspill 2002 : artikkelsamling*. 2002(3), 51-74.
- Wallner, Bo (1988). ”Uppleva – iaktta – beskriva – förmedla” i Nielsen, F. V. og Vinther, O. *Musikoplevelse, analyse og formidling*. Edition Egtved, København

Diskografi

- Brubeck, Dave
(1959) *Time Out*, Columbia
- Coleman, Ornette
(1959) *The Shape of Jazz to Come*, Atlantic
(1960) *Free Jazz*, Atlantic
- Coltrane, John
(1960) *Giant Steps*, Atlantic
(1961) *My Favourite Things*, Atlantic
- Davis, Miles
(1958) *Milestones*, Columbia
(1959) *Kind of Blue*, Columbia (1997, Sony Music Entertainment)
(1965) *E.S.P.*, Columbia (1998, Sony Music Entertainment)
(1967) *Miles Smiles*, Columbia (1998, Sony Music Entertainment)
- Hancock, Herbie
(1965) *Maiden Voyage*, Blue Note (1999, Capitol Records, Inc.)
- Shorter, Wayne
(1965) *The Soothsayer*, Blue Note
(1965) *The All Seeing Eye*, Blue Note

Vedlegg: CD med lytteeksempler

Spor 1: Footprints (Fra *Miles Smiles*, Davis 1967)

Spor 2: Lost (Fra *The Soothsayer*, Shorter 1965)

Spor 3: Maiden Voyage (Fra *Maiden Voyage*, Hancock 1965)

Spor 4: Iris (Fra *E.S.P.* , Davis 1965)

Spor 5: Mood (Fra *E.S.P.*, Davis 1965)